

حضور اللسانيات في التنظير الأسلوبي العربي المعاصر

دراسة في نقد النقد

غنية بوضياف / جامعية، الجزائر

يعتمدون عليها كثيرا في تحليل النص الأدبي، وبذلك يتضح لنا أن العلاقة بين النقد الأدبي واللسانيات لها مظهران : مظهر يرجع إلى السلف ويتمسك بنهجهم في دراسة الأدب وهم الذين يقولون بالأصالة النقدية، ومظهر آخر يقر بالتنظير وبالعلاقة بالنقد باللسانيات خاصة عند الذين انحازوا إلى النص وابتعدوا به عن مجال التأريخ والايديولوجيا ليلجأ الناقد الأدبي إلى آليات تمكنه من الدخول إلى أغوار النص لوعوالمه واكتشاف تشكيله بصفته فعل خلق باللغة وعبر اللغة. (فظرية الخطاب الأدبي في النقد الحديث تنطلق من الإقرار بحتمية الاستكشاف اللساني في فحص الحدث الإيدياعي وما يقرره عالم اللسان لتدعيم العمل الأدبي) (1).

ومن هنا أصبح اللجوء إلى اللسانيات بصفته نموذجا لدراسة الكلام عاملا من العوامل التي تكسب النقد (مقومات التجدد والحدثة) (2). وأقرى مظهر حددته علاقة النقد الأدبي بعلم اللغة كان مقرونا بعلم (الأسلوبية)، حيث استفادة هذه الأخيرة من علم اللسانيات الذي أرسى دعائمه العالم السويسري (دوسوسير) والذي تتلمذ على يديه أحد أعمدة الأسلوبية هو (شارل بيلل) أخذا بالمفاهيم اللغوية اللسانية ومحاولا اتباع نهج جديد ينحرف به عن مسار أسناده، لذا بقيت الأسلوبية متكئة على علم اللغة رغم محاولتها الاستقلال عنه. يقول المسدي (الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من علم اللسان) (3)، من هذا المنطلق أصبح النقد الأدبي موضع نقاش إذ نجده في بعض الأحيان شاملا للأسلوبية وأحيانا أخرى مانعا من الدخول فيها أو مانعا لها من اقتحام مجاله، مما أدى إلى ظهور أفق آخر للنقد الأدبي يتوجب على

■ إن الدارس لتاريخ النقد

يجده تاريخ علاقة إشكالية بين وضعين : وضع العلم ووضع الفن المائل في الأدب، لذا كان النقد يعقد علاقة وثيقة بين العديد من العلوم كعلم النفس وعلم الأدب وعلم الاجتماع وعلم اللغة وغيرها.

وفي هذه الدراسة، نحاول الكشف عن شكل تمثّل أحد هذه العلوم وهو علم اللغة في التنظير النقدي الأسلوبي العربي، إذ يعدّ مصطلح الأسلوبية من أهم المصطلحات التي راجت في الساحة النقدية والتي راح العديد من النقاد

الناقد معرفته والعمل به وقد حدده أحمد درويش على النحو التالي (4):

- ينبغي على النقد أن يكون داخليا وأن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه.

- إن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه لا في الظروف الخارجة عنه.

- على العمل الأدبي أن يمتدنا بمعايير الخاصة بتحليله.

- إن اللغة شخصية المؤلف وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يمتلكها.

- إن العمل الأدبي، بصفته حالة ذهنية، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف.

ونفهم مما سبق أن درويش يركز على النص في ذاته، ملغيا كل الأمور الخارجة عنه، فالنص وحده لاغير، يتيح معايير التحليل للقارئ. وهذا ما جعل النقاد يبحثون في علاقة النقد بالأسلوبية من ناحية الاتفاق والاختلاف، إذ نجد فتح الله أحمد سليمان يعرف الأسلوبية بقوله:

(علم وصفي يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تسمو حوله الدراسة الأسلوبية وفي هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد وتقاطعات الاتفاق والاختلاف) (5). مما جعل العديد من النقاد الأسلوبيين يرون أن العلاقة بين النقد والأسلوبية هي علاقة اختلاف، بل منهم من تنكر للنقد الأدبي إذ نجد تحليل البدرائي في دراسته لأسلوب طه حسين يقول: (العمل الذي أقوم به لا يعد من المباحث الأدبية بلاغية أو نقدية، وإن كان يخدمها، وإنما هو عمل لغوي يدخل ضمن دراسات علم اللغة) (6). وبهذا القول الذي قدمه البدرائي نجده ينفي صفة النقد على الخطوات التي سلكها في التحليل ليضمها إلى علم اللغة وليحذر بذلك حذر العديد من النقاد الذين

يقرون بالصلة بين علم الأسلوب واللسانيات، معتبرين أن الأسلوبية اشتقت من رحم اللسانيات وترعرعت في ظلها إلا أنها بدأت، بعد ذلك، في التطور والتحول. وعلى الرغم من كل المحاولات التي سلكتها الأسلوبية للاتفاق والاستقلالية فإن بعض الباحثين ظلوا يعتقدون أنها تفرعت عن النقد الأدبي (7)، جاعلين من العلاقة بين النقد والأسلوبية علاقة تقارب وتداخل واحتواء لتكون الأسلوبية قد (ولدت صلتها بالأدب مذهباً في ممارسة النص جديداً أطلقوا عليه الأسلوبية (علم الأسلوب) يرجو من ورائه احتواء الكلم الأدبي وجعل النقد فناً من أفنان شجرتها التي تفرعت بشكل يدعو إلى الدهشة) (8)، أي أن الأسلوبية لها القدرة على أن تحتل مكانة النقد، وأن تحيط بموضوعه وتروم نقائصه، ليطالعا عيد السلام المسدي بموقفه المتمسك بالنقد، جاعلا منه الأصل والشجرة التي تفرعت عنها الأسلوبية يقول: (الأسلوبية ضرب من النقد القائم على التعاطف مع الأثر وصاحب الأثر) (9) ليكون موضوع الأسلوبية هو النص وصاحبه لا غير، إلا أن الدارس لهذا القول يتبين له أن هذا التصور لا يليق بكل أنواع الأسلوبية، بل يمكن أن يتوافق مع نوع واحد فقط هو أسلوبية التعبير، أو ما يطلق عليه أسلوبية الكاتب.

وعلى الرغم من كل الجهود التي بذلها النقاد لإخراج الأسلوبية من دائرة علوم اللغة إلا أنها بقيت في مضامينها، تعتمد اللغة عنصراً مشرقاً، يقول المسدي: (اللغة هي القاطع المشترك لدائرتين متداخلتين، فهي للألفية موضوع العلم ذاته، وهي للأدب المادة الخام شأنها شأن الحجارة للنحات والألوان للرسم والأصوات لواقص الألحان) (10).

ومن هذا المنطلق نفهم أن اللغة هي التبن الذي يخلق الحياة في كل فن بحسب مادته الخام التي تبني لحمته وتشكل هيكله وسداه ليخرج في صورته النهائية. وهكذا فإن الأسلوبية تنهل من معين اللغة الذي لا ينضب بما يحقق الاكتفاء الذاتي لها، ولما كانت الأسلوبية تشد الموضوعية العلمية والصرامة المنهجية

فقد راحت تأخذ من اللسانيات آليات تحليلها والاقتداء بمبادئها، كون الألفية لها من الانضباط المنهجي ما أهلها لأن تكون علما مضاهيا للمعلوم الصحيحة (11).

ويضيف شكري عياد الرأي نفسه، مؤكدا استناد علم الأسلوب في نشأته وتطوره إلى علم اللغة وكان مجرد فرع تابع له ولم يتفق له التخلص من هذه التبعية أو عتاقه منها (12)، ذلك أن الأسلوب هو الشخص في تعالقه الدائم مع زاده اللغوي ما يطرح ضمنا تبعية الأسلوب لعلم اللغة، إذ لم نستطع الأسلوبية أن تحيد عن هذا العلم لتبقى (وصفا للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة) (13). أي أننا لا نستطيع أن نهتدي إلى مكان النص الأدبي ما لم نحلل علاقته اللغوية ونكتشف قيمتها التعبيرية، ليقابلنا فتح الله أحمد سليمان برأي يقر فيه بالاختلافات بين الأسلوبية والنقد يقول:

(الأسلوبية علم وصفي يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية) وفي هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباين ونقاط الاتفاق والاختلاف (14)، وهو هنا يوجب على الأسلوبية ألا يدعي صفة الناقد، بل عليه الالتزام بنموذج علم يقف وراء أسلوبية لا يعني بنظريات الأدب أو تاريخه أو مرجعيته، لأن النص الأدبي ليس له صفة أدبية متحركة في النظر إليه، بل له لغة ذات خصائص نوعية تسلط عليها قواعد النموذج اللساني.

أما حمادي صمود فيطرح سؤالا إنكاريا لا يدع فيه مجالا للشك في أن الأسلوبية لا يمكن أن تجد أطرها في النقد الأدبي بل في مجال اللسانيات والنماذج اللسانية إذ يقول: (هل يستقل علم بموضوع إذا لم يستقل بمنهج، وهل يمكن للأسلوبية أن تحقق غايتها من الظاهرة الأدبية باستعمال منهج علوم اللسان) (15).

وتمتد الإجابة على هذا السؤال الإنكاري بحقيقة

مفادها أن الأسلوبية لا يستقيم عودها ولا يفصح لسانها ما لم تتخذ علوم اللسان حقلا خصبا لها، إذ يضع الناقد حمادي صمود النقد بعيدا عن الأسلوبية، ليقرب بين هذه الأخيرة وعلم اللغة كأساس للدراسة والتحليل في النصوص الأدبية.

من جهته يرى المسدي أن الأسلوبية لم تبلغ درجة الاكتمال الذي يجعلها في مصاف العلم، وهو أميل إلى القول بأنها تعانق العلوم اللسانية، وذلك لعدم فصلها بين الشكل والمضمون، مركزة على النص في ذاته، فالأسلوبية (تحدد بكونها البعد الألفي لظاهرة الأسلوب، طالما أن الجوهر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبداعية، ويتدقق هذا التعريف ذو البعد الألفي شيئا فشيئا حتى يتخصص بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوي صياغته، وسيفحص التفكير الأسلوبية نفسه على النص في حد ذاته، يعزل كل ما يتجاوز من مقاييس تاريخية أو نفسية) (16).

كما يلتقي شكري عياد مع الدارسين السابقين في القول بأن إفاضة الأسلوبية من مبادئ اللسانيات وإجراءاتها أمر طبيعي، بل ضروري حتى نأمن الأحكام الانطباعية الجائرة في كثير من الأحيان، إلا أنه ورغم كل ذلك بصّر على ضرورة الفصل بينهما وإلا انتفت خصوصية الأسلوبية، وانعدم ما تتحدد به كبحث متميز عن اللسانيات، موضحا أن اللسانيات تدرس اللغة في ذاتها ولذاتها، بصرف النظر عن الوظائف التعبيرية للرسالة، فيما تلتقط الأسلوبية هذه الوظائف (المرتبطة بالتأثير الانفعالي في المتلقي وما يترتب عليها من توصيل شحنة انفعالية) (17). إذ نجد علم اللغة يتحرك ضمن إستراتيجية مفتنة تحكمها ضوابط نحوية، في حين أن الأسلوبية تمارس الانزياح وخرق ترسانة التركيب النحوي. وهذا ما يقر به صلاح فضل، إذ يرى أن علم اللغة ينصرف إلى دراسة الشفوي. في حين يعني علم الأسلوب بدراسة النصوص المكتوبة بمختلف أنواعها، مقتصيا من مجاله جميع أشكال

وصفة القول إنَّ الأسلوبية هي مشروع إغرائي تزداد فاعليته على بساط اللغة وباللغة، فهي منهج نقدي يستقرى المتون الأدبية، وفي الآن ذاته هي امتداد للغة الألسني رغم كل محاولات التمرود والتجاوز لخلق علم مستقل بذاته، إلا أنها ما زالت تنهل من اللغة وتحرك ضمن قواعدها وضوابطها، بيد أنها، عند ثلة من النقاد، هي منهج نقدي له آلياته الخاصة في تعامله الحاد مع النصوص. ومن هذا التركيب يستقيم الرأي في اعتدال يعكس اتلاف الأسلوبية مع علم اللغة وآليات النقد، أي أن الأسلوبية تشغل في موقع وسط بين محطتين هما اللغة والأدب، فهي موصولة بهما ومرتبطة بحضورهما معا.

المنطوق، فالخطاب الشفوي يرمي إلى التعبير المباشر عن الحاجات وتبليغ المقاصد بأقرب السبل وأبسط الوسائل، من ثم كان نزوعه إلى العفوية، فيما يخضع الثاني (المكتوب) لمواصفات وستن بيانية وجمالية تبعده عن العفوية وعن النزوع إلى تبليغ الرسالة تبليغا مباشرا نوعيا (18).

إلا أن صلاح فضل لا يتقي متانة الروابط القائمة بين الأسلوبية واللسانيات، وبأن تلك تستمد من هذه معاييرها وتوظف مبادئها المنهجية حتى عدت قرعا جزئيا منها، تخضع لشروطها العامة في التحليل (وتقف في معظم الحالات إلى جوار النظرية النحوية وتمائلها) (19).

الهوامش والإحالات

- (1) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، 1983، ص 42.
- (2) نفسه، ص 45.
- (3) نفسه، ص 88.
- (4) أحمد درويش، «الأسلوب» مجلة فصول، ج 1، مجلد 16، الهيئة المصرية العامة، مصر، ديسمبر، 1984، ص 107.
- (5) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية، 1996، ص 30.
- (6) خليل البدراني، أسلوب علم حبي، دار المعارف، 1992، ص 38.
- (7) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص 32.
- (8) حمادي صمود، في نظرية النقد، نادي جدة الأدبي، 1990، ص 195.
- (9) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 43.
- (10) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977، ص 42.
- (11) ينظر، محمد الناصر المعجمي، النقد العربي ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الخافي، صفاقس، ط 1، 1998، ص 153.
- (12) شكري محمد عباد، مدخل إلى علم الأسلوب، منشورات أصدقاء الكتاب، ط 1، 1992، ص 222، 23.
- (13) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 44.
- (14) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص 30.
- (15) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي، جدة، 1990، ص 208.
- (16) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 30.
- (17) شكري محمد عباد، «الأسلوبية الحديثة» مجلة فصول، ج 1، الهيئة المصرية العامة، مصر، يناير 1984، ص 124.
- (18) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، دار الأفاق، بيروت، 1985، ص 114.
- (19) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 115.

مكتبة الأديب



ماتت كمن ماتوا وواراها كما وارى سواها
واسترجعت كفاء من يدعا القطعة الدينية
ما كان اعطاها ...
وتظل انوار المدينة وهي النبع من بريد
وتظل حفار القبور ، يناهى عن القبر الجهد
متعة الخطوات بحلم بالقاء وبالخروج .

ان في هذه الملحمة معنى المأساة
الكامنة في ضروب من الصراع . فالحفار في صراع مع غرائزه
وشموهه مقسم بين الدعوة الى الحرب والثورة عليها ، واذا شعر
من نفسه بالوحشية لتبني الحرب والدمار اعتذر عن ذلك بقوله :

أنا لست أحقر من سواي ،
وإن قسوت في تنقيب ... إني كوحش في الغلاة
لم اقرأ الكتب الضخام
وشافني ظمأ وجوع
أو ما ترى الشعبين ،
الزدهن من الحديد بما يطير وما يذبح ؟
إني لويت ... ويغفلون ،
والفانلون م الحناء وليس حفار القبور

وهو حفار كثير التردد بين عقله وغريزته ، متعلقي المواجهين
كم تصور الهند خامئة ، فليس هو كحفار القبور في رواية هملت :
بني فوق الاشلاء ويتفلسف في شيء من الحكم السادر ، وليس
هو كعضد شخصيات كافكا التي ترتطم بكثير من الحبال المنصوبة
في كل مكان ويخرج في النهاية بظلال الحيرة محاولاً ان تلعب من
وراء كل شيء . حكمة خفية . ولكن هذا الحفار صورة اخرى
من المومس التي تعيش ايضاً في صراع بين المبدأ والحاجة ثم
تغلب شهوة النفس على كل مبدأ ، ولعلها تصور ان القضية التي
تكبح شهادات الناس هي سبب موتها فهي تطلب الحياة من
طريقها الساهي . وليس من الميت ان عمد الشاعر الى الربط بين
الشخصيتين في ملحمة رباطاً وثيقاً فجعل الحفار يهمل لمقدم احد
الموتى بقوله « صيف جديد » او جعل المرأة الخاطئة ترد
القول فلسها وهي تسمع طرقاً على الباب ، غير ان حفار القبور
اكثر تورطاً في انواع الصراع من تلك المرأة واعشى صورة
منها وهو يسترد ما اعطاها حين يضمها في التراب . والمأساة
الحقيقية ليست في مقدرات الحفار بل في تماسه المرأة ، وليست
في طبيعته الحيوانية بل في مهنته التي تضطره احباً ليدفن عمته
او اخته او شخصاً آخر كان حبيباً اليه .

ولست احب ان ابعد في الزمن فان من شاء ان يجد في

حفار القبور

ليدر شاعر السياب - ملحمة شعرية - ٢٤ صفحة - منشورات
أسرة الفن للعاصر ينداد

من الشخصيات الطريفة التي خلفها القصصي البارع محييب
محفوظ في قصة « زقاق المدق » ، شخصية زبطه ،
الرجل الذي كان حاذقاً في صنع العاهات لمن يطلبونها حتى
يستعطوا بها قلوب الناس ويتخذوها مورداً للرزق . وطبل
زبطه يعمل في صنعة مطعماً الى ما تدره عليه حتى قامت الحرب
فشوهت من شوهت ، وشربت بالعاهات من ضربته وكان زبطه
من جئت عليهم لأنها افقدته المصدر الذي يعيش منه ، واقت
يصنعه في سوق الكساد .

اعكس هذه الصورة بعض الشيء ، فترسم امامك شخصية
« حفار القبور » التي يصورها الشاعر بذكر السياب في
ملحمته الشعرية . حفار القبور هو الرجل الخانع الذي يتوت ان
لم يمت للناس ، فهو يكره السلام ويهني الحرب ، ويمتد الكسل
والخمول في عزرائيل ومن أجل ذلك ينفذ في تصورات التي
تعيش له مهنته ، ويهني على الله ان يطش بالناس « لسل العار »
ويهلكهم بالرجوم :

يا رب ... ما دام القاء
هو ناية الاحياء ، فمصر يذكرها هذا النساء ،
سامرت من ظمأ وجوع
إن لم يمت بشي الايام

كل ذلك لان حفار القبور - على عكس زبطه - لا وجود
لصنعة الا بوجود الحرب .

غير انه حفار بوهيمي لا يكاد يجد المال في جيبه حتى يتدفع
به الى الخانات ودور البغايا ، وقد تركته مهنته قريبة للزوات
من كثرة ما دس في الزى من اجسام فائقة ، وفي الفصل الاخير
من قصة هذا الحفار الذي يعيش على غرائزه يدفن المرأة التي
كانت تهيه جسدها ويسترد الاجور الذي دفعه لها :

شخصية الحفار مضي أضيق وجد ، ولكنني اعتقد ان الأستاذ السياب قد اسرف كثيراً في تصوير الشهوات حتى خيل الى القارئ انه كان يريد ان يجعل قصيدته مشقاً للتعبيرات الشهوانية المضمومة . وهو قد اوقع نفسه في موقف لا إنساني حين جعل من الحرب موضوعاً للاخذ والرد ، وليس في الوجود ما يحسن الحرب من حيث المبدأ الانساني العام حتى ولا منطق الحفار القائم على جوعه وعوزة . لأن الحرب في حقيقتها قد تأكل الحفار قبل ان تهني له الطعام . وهي ناحية لم يلتفت اليها الشاعر . ولأن الموتى في الحرب لا يدفنهم حفار بأجر . وهي ناحية أخرى من الواقع . فالروح الحرة التي تسكن في جسم ذلك الرجل ساعني الحفار . تجمداً تضحي به من اجل المجموع وخاصة حين يكون الحفار رمزاً للطائفة المسند في الأمة ، يتضح بانها من اجل ان يأكل ويحفّر في كل يوم قبراً او قبوراً ليداوي حتى الجوع في نفسه ، ولقد كان في استطاعة الشاعر ان يشخّذ من شخصية الحفار رمزاً للقوى المتحررة لا لعبودية الفرائز .

وملحمة حفار القبور هم الذين يربطون بين الادب والتحليل النفسي لأن فيها من صدق التصوير لبعض العقائد الدينية ، مما يجعلها قريبة في هذا المجال ومن السهل ان يفرغوا القصور في المذاق على فكرة الـ *the idea of the idea* التي يتلها الأطلس الشديد في اعتصامه الدين ، ومنظر الدماء المتصرفة من *the idea of the idea* . والحفرة المعدة قبل الاوان لاستقبال العائدين الى « رحم » الغراب . وفي هذه الملحمة ثورة نفسية عاتية على الابوة « او على الاب بتعبير ادق » ، ولكن مما يخفف منها احياناً خضوع شخصية الحفار لفرائز جوعه وحيله ، ولستطيع ان نجد هذه الثورة في مواقف كثيرة من الملحمة وخاصة ان الشخص الآخر الذي يواريه الحفار في النهاية هو « الاتي المظلومة » رمزاً لأمومة التي تكون قريبة له مرتين : حين يشترى جسدها بالنقود ، وحين يترد قوده منها . وقد كان من آثار هذه الثورة ان مضي الحفار عنا ونحن لا نعطف على وجوده ونفل في النهاية حباً ليطال غورنا منه حباً وماتت المرأة المظلومة قبله لشرب قينا شيئاً من الاسى على مصيرها النفس . وقد صور الشاعر بطل ملحمة في صورة نثب الاطوار الخشبي ، فطمس فيها الحياة الانسانية حين يقول :

كفاه جادتان أوز من جباه الحاملين
وكأن حولها هؤلاء كان في بعض النحود
كفان قاسيتان جاثمتان كالذهب السميت

وتم كثن في جدار .. ومقتان بلا يرى

اما المرأة فاتها التي مسكنة حية متسرة حزينة حتى ان باب بيتها قد نمود الرثاء لحالها النقية ، وفي وجهها التي ضئيل لا يحجبها الاطل العلاقة بينها وبين حفار القبور .

اما في صور التعبير فربما اقترحت على الشاعر ان يقلل من الاغراب في تتبع الصور الواهمة كقولها « او كما بهت جموع في هبكل الذكري يحوم ظلمن على دموع » فان العناية بهذه الصور يعرقل الاستمرار الطبيعي في خياله المتوسم خطوات القصة ، ولعل الشاعر ان يترك القوافي جميعاً ساكنة فان تحريكها يبدو غير طبيعي في هذا اللون من الشعر .

المحرطوم - كبة المحطوم الخامسة
اصماد عباس

مجلة الزراعة العراقية

سنوات عديدة ومجلة الزراعة العراقية تصدر بانتظام ، يحمل كل عدد منها احداث المواضيع والبحوث التي تهتم المزارع العراقي ، هذا الى آخر ما وصل اليه العلم من مخترعات زراعية ، تهتم المشتغلين بالارض للوقوف على آخر الاساليب الحديثة من ناحية الانتاج واستغلال خيرات الارض استغلالاً جيداً ، على التمسك بالعراقي .. وقد كانت هذه المجلة بما تقدم للمزارعين والمنتجين وطلاب المدارس الزراعية خير عون على التقدم الزراعي .. تذكر هذه الكلمة بمناسبة عددها الضخم الممتاز الذي اصدرته وزارة الزراعة اوائل هذه السنة الجديدة فقد جاء في ضخامته وتبويه واناقة طبعه تحفة فائقة ، واذا علمنا ان الأستاذ محمود فهمي درويش سكرتير تحرير المجلة وان المشرف عليها الأستاذ درويش الجيدوي مدير الزراعة العام هما اللذان يقومان بهذا العمل لا تشكر عليهما ان يجي العدد الاخير من المجلة على هذه الصورة ، خاصة وان هذا العدد صدر في ٢٥٠٠ صفحة من القطع المتوسط .. وقد طبع في مطبعة الرابطة بغداد ... ونحن في الوقت الذي تشكر فيه مديرية الزراعة على قيامها باصدار هذه المجلة بانتظام تام طيلة هذه السنوات لا يسعنا الا ان نبارك جهود مديرها العام على ما يقدم للمزارع العراقي من خدمات وارشادات هي خلاصة تجاربه في هذه المديرية الهامة مدة عشرين عاماً ... وفقه الله في خير البلاد .

عبد القادر رشيد الناصري

بغداد

تحقيقات

حكايات الشيخ المهدي

هل هي أول مجموعة قصصية

في أدبنا الحديث؟

تحرير: محمد زكريا عناني

في تاريخنا الأدبي مسائل لا يشار إليها - على أهميتها - إلا على نحو عابر للغاية ، ومن ثم فإنها تظل تتردد على الألسنة ونمحوها الأفلام مأهيناً ، دون أن نجد - مع ذلك - جواباً شالياً ، أو تدرس على نحو يسمي لتبديد ما يكتنفها من إبهام .

ومن هذه المسائل « حكايات الشيخ المهدي » ، أو « تحفة المسقط المائس في نزعة المستقيم والناسخ » ، أو - بمعنى أدق - ذلك العمل الذي صنف بالفرنسية في باريس وليزج لأول مرة في سنة ١٨٢٨ م حاملاً على غلافه العنوان الآتي :

http://Archivebeta.Sakhril.com

Les Dix Soirées Malheureuses
Contes d'Abd errahman
Traduit de l'Arabe
D'après un manuscrit du Cheykh El- Mahdi
Par : J.J. Marcel
Orientaliste,
Membre de la Société Asiatique, etc ...
Tome Premier
Paris - Leipzig
1928

(الليالي العشر المشؤومة - حكايات عبد الرحمن)
ترجمها عن العربية استناداً إلى مخطوطة الشيخ المهدي

ج. ج. مارسل
مستشرق ، عضو بالجمعية الآسيوية ... الخ

باريس - ليزج
١٨٢٨

● ألقى هذا البحث في مؤتمر فكري طه حسين بكلية الآداب جامعة ليبيا سنة ١٩٨٣ في جلسة رأسها سيد حنفي الأستاذ بجامعة القاهرة ، وأثار البحث تعليقات عدة منها تعليق كلود أوبيير بشأن ما في التراث الشعبي العربي من شبه بينه وبين حكايات الشيخ المهدي .

كذلك سجل إبراهيم عريض وعلى اليدى ترجمتها لوجود أصل عربي للحكايات وتحدث عبد الحميد شيعة (كلية دار العلوم) عن أوجه الشبه بين هذه الحكايات وبين مسرحيات خيال الظل .

أما حافظ تياب (كلية الآداب ، ليبيا) فذكر أن هناك نسخة من حكايات الشيخ المهدي في دار المحفوظات الجزائرية ، وفي سنة ١٩٨٠ قام أبو القاسم سعد الله بدراسة موازنة بينها وبين رواية ألفه كاتيب جزائري سنة ١٨٦٣ بعنوان : نزعة العشاق ودمعة الأشواق ، ولم تنهأ لنا لمرسة الاطلاع على هذا العمل .



صورتان الشيخ المهدي وج. ج. مارسل

و هناك مدة أقل انتشاراً ، تبين في كتاب الدكتور عمود حامد شوكت « مقومات القصة العربية الحديثة في مصر » (والكتاب - في واقع الأمر لا يبدو أن يكون تطويراً لكتابه « الفن القصصي في الأدب المصري الحديث » ، القاهرة ١٩٥٦) ، وفيه خمس صفحات بحسب حوله موضوعنا ، وفي كتاب « المهارات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر »^(١) (ص ٤٦) للدكتور السعيد الورقي وفي كتاب الدكتور محمد رشدي حسن « أثر القامة » إشارات تقول بأن بطل الحكايات « يمثل دور شهر زاد ، بينما يمثل المهدي دور شهر يار . وقد تحدث عن أن صلة ما بين هذه الحكايات والأدب الغربي ، كانت أثراً لمقام الشيخ المهدي في سوريا بعض الوقت . ونشير بعد ذلك إلى مقالة صغيرة جيدة للدكتورة سهير القليوبي في « الهلال » بعنوان « أفايص الشيخ المهدي في القرن ١٩ » ، ولكن غيبق المساحة (زهاء ست صفحات) لم يتح للكتابة أن تقصي كل جوانب القضية .

ونحسب أن هذا القدر الضئيل لا يتناسب وأهمية الموضوع بما له من زوايا مختلفة تتصل بالتاريخ الأدبي ، وبما له من صلة بالحركة الفرنسية ومدى تأثيرها في الحياة الثقافية في مصر ، وبالأدب العربي وتأثيره في الأدب الغربية ، خصوصاً في حقبة فورة المشاعر الرومانسية وازدهار الأعمال ذات الطابع الشرقي .

ومؤلف الكتاب الشيخ محمد المهدي (الكبير) أحد أعلام الأزهر في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وأحد الشخصيات المؤثرة في الأحداث الجارية آنذاك . وقد ذكره الجبرين في « عجائب الآثار » في أكثر من موقف ، فمن ذلك ما يحكي بشأن تعيينه في الديوان الذي أشغله بونابرت وشغل فيه منصب كاتب السر مدة من الزمن (ج ٥ ص ١٩٢) ، وكان له جهد بارز في مؤازرة

ولم تلبث أن صدرت بعد ذلك بأربعة أعوام طبعة ثانية مزيّدة ومتفحة من هذا الكتاب ، حملت هذه المرة العنوان الآتي :

Contes de Cheykh El- Mahdy

والموضوع يتطلب في واقع الأمر معالجة متأنية وشاملاً ، لأن ما كتب عنه ضئيل إلى أبعد مدى .

فالقارئ العربي لا يملك بين يديه عن حكايات الشيخ المهدي هذه إلا إشارات عابرة ، من قبيل ما يحكي في « تاريخ آداب اللغة العربية » لجورجي زيدان (ج ٤ ص ٢١١) من أن للشيخ محمد المهدي « مؤلفاً أدبياً يشبه ألف ليلة وليلة ، سواء تحفة المستنطق الأنس في نزهة المستقيم الناحس - ترجم إلى الفرنسية ونشرها » ، ومن قبيل ما في « الآداب العربية في القرن التاسع عشر » ، للأب لويس شيخو (ج ١ ص ٣١) ، وبه عبارة لا تختلف كثيراً عما في كتاب جورجى زيدان .

ومن قبيل ما يرد في « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » للدكتور عبد المحسن طه بدر : وتأتي إشارته في أربعة أسطر تقول :

« لا يكاد يسبق محاولة رفاة في الميدان القصصي إلا مجموعة الحكايات التي يقال إن الشيخ المهدي - وهو من شيوخ الأزهر الذين اتصلوا بعلماء الحملة الفرنسية - كتبها ، والتي نشر ترجمة فرنسية لها المشرق مارسل بعنوان :

Contes de Cheykh El Mahdy

وهي أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، مما يجعلها صورة من صور الأدب الشعبي ، ولم تطبع باللغة العربية »^(٢) .

الفرنسية^(٢٥) (ويعد من أهم الوثائق في موضوعه) أنه وعندما آخر من المصريين قد وقفوا جهوراً وبحمية إلى جانب الفرنسيين . ويشير مارسيل في مقدمة الجزء الثاني إلى أن الشيخ المهدي كان صديقاً لعدد من رجال الحملة الفرنسية ، من بينهم بوسيلج (المدير المالي للحملة) (L'Administrateur général des finances) ومتولى الصرف العام (Payeur Général) ويدعى استيف Esève ، وروشم Beauchamp فتصل فرنسا السابق في مسقط .

ومن العلماء ماجالون وريج وبلشت وجوير إلخ
ويخلف لنا الرسام ريجو Rigo صورة للشيخ المهدي رسمت في سنة ١٧٩٩ ، وكان المهدي آنذاك في الثانية والستين من عمره .

وأشار أكثر من واحد من هؤلاء الفرنسيين إلى حرص الشيخ المهدي على شعبيته^(٢٦) . وليوبسليج في هذا الصدد عبارة يؤكد فيها أن المهدي كان شديد الطموح ، كثير الحرص على الشهرة والشعبية ، وأنه على استعداد لأن يضحى بالفرنسيين جميعاً في سبيل مجده الشخصي^(٢٧) .

وفي هذا كله ما يرسم صورة حية لشخصية ذات حنكة سياسية غير عادية ، تعرف كيف تتكيف مع الأحداث وتسعى للاستفادة منها قدر الطاقة .

والصحيح أن المصادر المختلفة عن الشيخ المهدي لا تحدثنا عن نشاطه العلمي أو عن مؤلفات له ، وكان الطاقة الحقيقية للرجل كانت تتمثل أساساً في ذلك التأقلم مع المواقف . ولنا أن نصوره من ذلك المنظور الذي يعرف كيف يسحر سامعيه بظرفه وفكائه وبراعته ، ولكنه - وربما يدافع الكسل أو يدافع آخر - لم يكن ممن يصرون أو يمتنون بشئ من ما يحش في أفعانهم .

هذا عن الشيخ محمد المهدي (المؤلف) ؛ أما (المترجم)^(٢٨) فإنه شخصية فريدة في تاريخ الحملة الفرنسية ، التي يعد أحد علماءها المبرزين على الرغم من صغر سنه ؛ وقد شغل في القاهرة عدة مناصب إدارية ، أهمها إشرافه على مطبعة الحملة ، ومشاركته في تحرير La Decade ؛ وله فيها أعمال متنوعة ، منها ترجمته لقصيدة لنغولا الترك (العدد الثالث ، ص ٨٥ - ٩٦) .

ومن أعماله (استناداً إلى Notice des Ouvrages de M.J. Marcel) ما نشره في سنة ١٧٩٨ بعنوان (القبالة العربية ، تركية ، فارسية ، لاستعمال الطبعة الشرقية والفرنسية) (طبع بالإسكندرية) ، ونشر في السنة نفسها تقريباً لقواعد الفصحى ، كما نشر في السنة التالية «حكم لقمان» مع ترجمة فرنسية لها ، وطبع بالقاهرة في سنة ١٨٠٠ «قواعد اللغة العربية العامة» . واعتزم مارسيل بتأليف مصر فاصلاً في سنة ١٨٣١ كتاباً عن تاريخ مصر منذ الفتح العربي حتى دخول الحملة الفرنسية ، كما أصدر دراسة عن مسجد ابن طولون والدولة الطولونية ، وخلف «ذكريات» عن أيام الحملة في مصر لم يقدر لها أن تطبع إلا في سنة ١٨١٩ ، وعدة

محمد علي عندما أراد التخليص من عمر مكرم (ج ٧ ص ٦٩)^(٢٩)

وقدم لنا مارسيل نفسه معلومات وفيرة عن الشيخ المهدي في هذا الكتاب الذي تحدث عنه ، تبين منها أنه كان أحد العلماء الذين ظفروا بامتياز بمكان رفيع خلال عهود الحكم المختلفة التي مرت على مصر في زمانه . وكان والده قبطياً يعمل لدى ساليان الكاشف ؛ وقد أراد أن يجعل من صاحبه - الذي كان يحمل اسم حبة الله - مملوكاً ، إلا أن الفتى أثر - بعد أن اعتنق الإسلام - أن يدرس بالأزهر ؛ وبعد أن تخرج عمل في بعض الوظائف .

ويروى مارسيل أكثر من حادثة تدل على مزاج الشيخ المهدي ؛ منها أن الفرنسيين بعد ثورة القاهرة الأولى دعوا إلى وليمة حافلة ضمت إلى جانب قواد الحملة عدداً من وجالات القاهرة وشيوخ الأزهر ؛ وفي أثناء تناول الطعام قام السقة بملء الكؤوس فنهت على الأثر ههههه احتجاج من الشيوخ ، وقال واحد : هذه خمر ؛ وعلق آخر : أفر لشيخ الإسلام على رؤوس الأشهاد ؟ ؛ وأجاب ثالث : هذه إهانة ووسيلة مذبذبة لليل منا حتى نفقد احترامنا أمام الناس والرأي العام ؛ وأجاب آخر أكثر حماسة : فلنخرج جميعاً ونذهب إلى أقراننا ونبلغهم بالإهانة التي وجهت لنا

أما الشيخ المهدي فإنه ظل طيلة هذا الوقت يستمع ويتدبر في عاقبة ما يمكن أن يجره مثل هذا الموقف الشائك ؛ ولكنه كان يبدو مستغرقاً في حالة من الاسترخاء وعلم الإحساس بما يدور من حوله . ولعلنا بدا كما لو كان يستيقظ من استرخائه ليشاهد عما هناك .

وشرحوا له أسباب ما هم فيه من الزعاج غائلي ؛
- لقد قدموا لنا خمرًا لشربها .

فأجاب الشيخ المهدي بهدوء : ربما لم تكن خمرًا . وتناول الكأس في شيء من اللامبالاة ، ونظر فيه وهو يعلق :

- إن الخمر لا تكون بهذا اللون .
وبدأت للمشاعر عهداً ، ومن ثم وشف من الكأس وشقات ثم قال بهدوء :

- إنها بالفعل خمر ، ولكنها بالغة الجودة ؛ وإذا كان هناك إثم في شربها بالنسبة لي ولكم فليقع بعون رسولنا (صلعم) على كاهل الفرنسيين . وطلب كأساً أخرى ؛ وعل الأثر جاكاه الآخرون وهم يرددون « فليقع الإثم على كاهل الفرنسيين » ؛ وهكذا انتهى الموقف في سلام .

وفي ملحوظات مارسيل ما يجزم بأن الشيخ المهدي ولع على جميع المراسيم والمنشورات للوجهة من الديوان العام ؛ وهي - في مجموعها - مما سطروه الشيخ المهدي بنفسه . وقد احتفظ مارسيل بهذه الأصول الخطية وحملها معه إلى فرنسا^(٣٠) .

أما المراجع الفرنسية فإنها كثيراً ما تنوه بدور الشيخ المهدي في مؤازرة الفرنسيين . وفي كتاب «التاريخ العلمي للحملة

دروس في اللغات الشرقية والأفريقية (العبرية - والسريانية -
والسامرية - والحبشية - إلخ) .

وله فضلاً عن ذلك قلموس فرنسي - عربي لللهجات العربية في
شمال أفريقيا ، وأشعار باللاتينية ، ودراسات في الآثار ، من بينها
دراسة مطولة في أكثر من مائتي صفحة عن مقياس الروضة . وفي
كل هذا ما يدل على أننا أمام عالم من كبار المتخصصين في تاريخ
الشرق ولغاته ، وأحد الأعلام الذين أوكل إليهم أمر إصدار كتاب
«وصف مصر» (٩) . على أن هذا كله لم يحل دون أن يوجه اهتمامه
إلى الجانب الأدبي الخالص ، الذي يتجلى في تلك الترجمة الضخمة
لحكايات الشيخ الهدي ، التي تقع - كما ذكرنا - في ثلاثة مجلدات
كبيرة .

ولهذه القصص أو الحكايات مقدمة يقول فيها راجعاً إنه يعمل
اسماً معروفاً في القاهرة ، وإنه كثير الأسفار إلى دمشق وجدة
وطرابلس الغرب ، وأنه ذهب إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج .
ثم يقص كيف أنه ذات مساء وهم في الصحراء بعد أن اجتازوا
جبل الطور وتبأوا للراحة ، إذا برجل يمر بالعائلة وقد بدا عليه
البؤس والإملاق ، فدعا له بطعام ، وسأله عن سر ما هو عليه من
بؤس ، فأجاب الرجل : «والسقاء ياسيدي ! إنها قصة طويلة ،

تتضمن مغامرات عشر ليالٍ توالى عليّ ، وإذا ما أفضت غائتي
سأقصها عليك في عشر ليالٍ متتابعات .

وبعد أن ياذن له الراوي يبدأ هذا البائس في قص حكاية الليلة
الأولى التي تحمل عنوان «الليلة الأولى من حكايات عبد الرحمن
الإسكندراني» ، وفيها يقول بإيجاز :

(لقد ولدت بالإسكندرية ، وكان أبي الحاج حل المختار من
أثرياء التجار بلندن ، وكانت معظم تجارتهم مع الفرنجة . وقد
ماتت أمي عند ولادتي ، ولذا هجر أبي التجارة واشترى له بيتاً في
باب زويلة . وانتقل للقاهرة عدد من أقربائنا . وبعد وفاة أبي -
وكان عمري إذ ذاك خسا وعشرين سنة - أصبحت وارثاً لثروة
كبيرة ، ولم أكن ميالاً للملذات ولا للأسفار . واستشرت أصحابي
فيما أنا فاعل بهذه الثروة ، فتصحى أحد الشيوخ بأن أنفق نفسي ،
ومن ثم أقبلت على اقتناء الكتب) .

وهكذا يقضي عبد الرحمن ثلاث سنوات في الغرامهلم يترك في
أحلامه كتاباً بالعربية أو الفارسية أو التركية إلا قرأه .

وأخيراً ، وبعد أن يشعر أنه تنفق بما فيه الكفاية ، يقرر أن
يشرك الآخرين فيما تلقى من معلوف ، ويؤثر أن يبدأ أول ما يبدأ
بإخيه وعبيده . وهكذا ، فما إن يحل المساء حتى يجمعهم كلهم في



الصباح ، ولزم صاحب الدار بدفع خرومة كبيرة .
ويتأمل عبد الرحمن الإسكندري فيما جرى له ، ثم يكتشف أنه
أخطأ حين اتخذ من العبيد والخدم جمهوراً له ، فهو جمهور جاهل لا
يمكن أن يقلد ما في حديثه من حكمة بالغة ، وفكر ثاقب ، ومن ثم
لأنه يقرر - في الليلة الثانية - أن يدعو أصحابه القدامى ، الذين
نأى عنهم حبة طويلة من الزمن بسبب نشغاله في تظيف نفسه ،
ويقرر أن يختصر في حكاياته حتى لا يمل السامعون .

وهكذا بعد في المساء مأدبة كبيرة رفقاءه ، ولم يخبر معهم من
أصحابهم ، ويعمل الطعام لإيهم على أطباق ضخمة من الفضة
المخالصة . وبعد الوجبة الفاخرة يسحب عبد الرحمن كراسي من
الكراسيس التي دُفِنَ فيها خلاصة قرائنه وما تعلمه ، ويبدأ في قراءة
صعجات منها ، فإذا ما انتهى توقع أن يستمع للتصفيق وهبات
التقدير ، حتى إذا ما رجع بعرض رآه أن الجميع يغطون في سبات
عميق ! لكنه يرى - على كل حال - بين الجميع النائم أربعة لم يمت
سعدس إليهم ، كانوا يتعجبون أطراف الحديث ، على نحو يدفع
بعدد الرحمن الإسكندري إلى الاقتناع بأن حديثهم إنما يدور حول
حكايتهم وما فيها من عبر ، وما اتسمت به من بيان وقوة ، ويدعوهم
لأن يأخذوا مكانهم إلى جواره . ولم يكونوا ممن يعرفهم ، ولكنه
رجح أن يكونوا من رفقاء أصحابه . وبعض هولاء عن الديوان
الذي يحوي بصرى ما أنشدتهم من أشعار بلغها في ثياب حكايتهم ،
وبعد لآي يعود بعد أن يكون قد عثر عليه .

وهو إذ يرجع إلى القاعة يفاجأ بأن الأربعة قد رحلوا وقد أخذوا
معهم المشغولات الفضية والأطباق والصحاف ، ويعرف حينئذ
أنهم مجرد لصوف ، ويكتشف أنهم حملوا معهم كل شيء ما عدا
صينية كبيرة أحسنت صميم ، وقد سبب وزنها ، أو لاستعجالهم ،
ويكتشف أن عليها كتابة هي بمثابة رسالة به تقول (شاطر الخراسي
يُحَيِّى بحرارة صاحبه عبد الرحمن الإسكندري ، ويشكره على لوجبة
الفاخرة والهدايا القيمة التي قدمها لهم) .

ويذهب عبد الرحمن الإسكندري في الغد شاكياً ما أصابه من
الأذى (وقد حل معه الصينية العظيمة الثمينة) ، ويفاجأ بأن الأذى
يصب عليه بجام سخفه لكونه صديق شاطر الخراسي ، بل دليل أنه
استغفاله في بيته . ولم يجده شيئاً دفعه عن نفسه . ويتلقى خمسين

ضربة بالفلقة ، ويعود على أسوأ حال إلى بيته . وفي الصباح يأخذ
رجال الأذى ليندفع لهم خرومة ضخمة . وبسببة الحال فإن عبد
الرحمن الإسكندري لم يعد إلى الأغا ليسترد طبق الفضة الكبير الذي
تركه هناك .

وتصل إلى انقصة الأعيمة ، وفيها حكاية عن ثلاثة اسم كل منهم
« فضل » ، « لمعا » في عهد الدولة العباسية ، هم فضل بن يحيى
البرمكي ، وفضل بن سهل ، وزير المأمون ، وفصل بن ربيع ،
وزير الأمين ثم للمأمون . وكان عبد الرحمن الإسكندري يقص هذه
الحكاية على جمع من أقرانه اجتمعوا عنده ، ولكنه إذ ينتهي من
الحديث يفاجأ بأن القاعة قد حلت ولم يبق إلا أحد الحصان ،

قاعة كبيرة من قصوره . ولك أن تتصور مبلغ مهلة هؤلاء عندما
عرفوا أن سيدهم جمعهم ليقتل إياهم عن طريق الحكايات المفيدة
خلاصة ما استوعب من معارف .

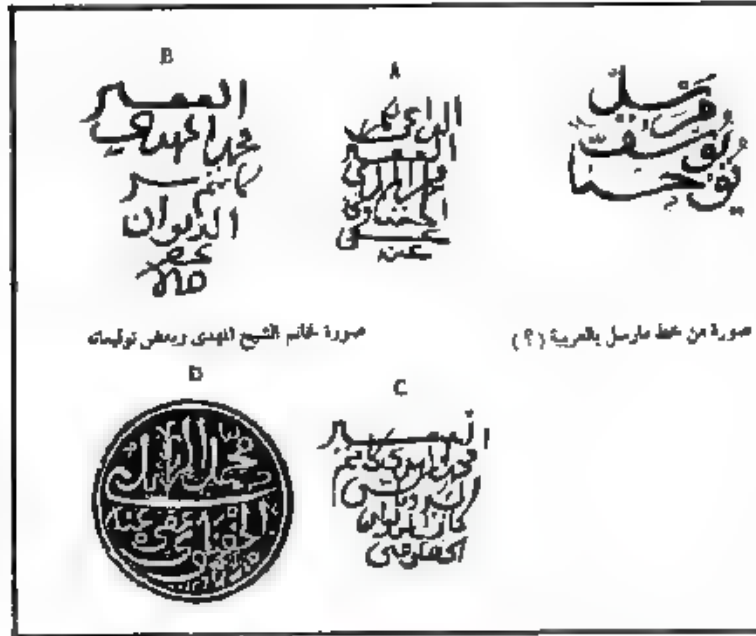
والحكاية الأولى التي سيقصها عبد الرحمن الإسكندري على خدعه
وعبيده تنقل إلى بغداد وإلى عصر هارون الرشيد ، وتصور كيف
اجتمع في مجلسه الأصمعي وأبو عبد الله مالك المدني وفضل بن
يحيى ، وطلب هارون الرشيد أن يقولوا له شيئاً مفيداً ، هل أن
يقصروا بجائزة قصدها ألف دينار صاحب أحسن حكاية تتضمن شيئاً
طريفاً . وهكذا يقص عليه الأصمعي حكماً عن بعض حكاية
العرس . ولكنها لا تستحوذ على إعجاب الخليفة ، ويقص عليه
بعض حكاية مستمدة من ملوك النورس لا يثر لها قلب هارون
رشيد ، أما مالك المدني فيقص قصة عن الخليفة أبي جعفر المنصور
وابنه المهدي ، ولكن الرشيد لم يجد في الحكاية ما يجعله يسبح عليه
الجائزة . ومن ثم حرج الرشيد ليرجع عن نفسه بالقصيد ، ونهى
الموقف بأن وجد نفسه وليس معه إلا الأفضل وقد بعدا عن
الحاشية . وراحا يبحثان عن الطريق ، وبعد لآي لاح فلما شبح
هرم ، سأله الفضل عن سنة فقال الرجل : أربع سنوات أ فوجده
على محاولة اهزمهم ، إلا أن الشيخ أجاب في وقار بأن هذا عمره
الحقيقي ، إذ شهد سنتين من خلافة المهدي ، وسنتين أخريين من
خلافة ابنه هارون الرشيد ، وأما ما عداها فليس لا يعدان من
عمره ، لأنها كانت أعواماً عاشها في زمن أبي أمية أو في ظل
الاضطرابات السياسية .

وعجب الرشيد بهذه الإجابة فليمر بأن يفتح الرجل الجائزة
وقدرها ألف دينار . ثم يسأله كيف يبلد بذي الشغل وهو يعرف أنه
لن يجني ثمرة عمله هذا أبداً ومن ثم لن يستفيد منه ، ويجب
الشيخ : إن ما أكل منه غرسته أيدي من كانوا قبلي ، وما أفرسه أن
سيأكل منه أناس من بعدي . ويسر هارون الرشيد بحكمة
الرجس ، فيأمر بأن يمنح ألف دينار أخرى ، فيقول الرجل معقفاً :
إن هذا الشجر لا يدر قبل عشرين سنة ، ولكنه - بفضل الخديعة -
درت عليه على الفور أكثر مما تسترطون المدى . ومن يأمره الخديعة
بألف دينار أخرى ، ويعلن أنه سينصرف ، لأنه لو استمر في
الاستماع للشيخ فلن حوائز القصر ستعد .

هذه هي الحكاية الأولى التي يقصها عبد الرحمن الإسكندري على
مستمعيه من خدم وعبيد .

وقد قص حكايته وهو واثق من أنها ستخفف أثرها عميقاً فيهم ،
لكنه يفاجأ وهو يظفر إليهم بأن الجميع ينفذ في يوم عميق . عندئذ
يهيئ هو كذلك بياض

ويستقظ في الصباح على صباح رئيس الخدم الذي يخبره بأن
« باب مسمر من الخارج . وبعد برهة يحضر رئيس العسس ليفتح
الباب الذي ترك طيلة سبل مفتوحاً بسبب ذهاب كل الخدم على
عجل للاستهام لسيدهم » ثم ما كان من نومهم المتعجب . وكان
القانون يقضي في هذه الحالة بأن يُسَر الباب من الخارج حتى



مقامات المارستان لها إقرار دار الخوتان ومعاشرات الاختان من كرايس عيد الرحمن

وتبدأ بتعهد ثم مقدمة يقول فيها الراوي إنه بعد أن دفن عبد الرحمن قتلوا ثيابه فعثروا معه على جملة كرايس تتضمن حكايات الببال العشر السابقة، وكذلك كرايس فيها مقامات المارستان. وحكايات تستهل بعبد الرحمن وقد أودع المارستان وبعيت محاولاته للخرج منه سدى، بل إنها أصابت إبه مزيداً من المشكلات، ولم يجد مناصاً من الاستسلام لمسيره ومحاولة التأقلم ورح يستمع إلى قصص رفاقه المتعاسة في المارستان. وهكذا تنوّل قصص رفيف وعبد القادر وجلال النور ومراد أبو قنّة... إلخ كما يتقابل في مسعى المجانين مع زوجته رهرة - التي كانت من أكبر عوامل ما مر به من عس. وتحكي رهرة كذلك ما وقع لها من مأس، إلى أن تصل إلى حكاية فاكّر انشامى

وقد لقي هذا الكتاب - فيما يبدو - قدراً من الرواج وإذا كانت المعلومات الدقيقة تمرّنا حول هذه النقطة فإن في صلبها طبعين متلاصقين منه ما يجعلنا نسوق هذا التجميع الذي ذكرناه.

ولا شك أن التزينة كانت مهية لتقبل مثل هذه الأعمال التي تعرض بعير الشرق؛ فقد كانت أوروبا وإسيا فرنس في مطلع لقرون التاسع عشر لا تزال تعيش في تلك الحالة انغمضة من الافتان بسحر الشرق. وربما يعود الفصل الأول هذا الحو إلى أنطوان

فيسجه إلى سكن الحريم ليفاجأ بأن أصحابه وخلفه يلهون في أحضان روجاته وجواربه، فيستولى عليه الغضب الشديد ومن ثم يهوى عليهم بمصاه ضرباً، وترتفع الصرخات فيحضر رجال الشرطة، ويكون هو في قمة انفعاله وغضبه، ختبال ضرباته عليهم، ولكنهم يتكلمون منه بعد لاي، ويزعّم تسوّه ومن معهم أن مساً من الجون اعتراه، ومن ثم يقرّونه إلى المارستان. وفي المارستان يحكي لأقرانه هناك مغامراته لا ويقصرون عليه ما تعرضوا له من أهوال. وبعد عشر سنوات يخرج من المستشفى وقد فقد كل شيء، وصاعت ثروته، وأصبح بائساً شريفاً. ويبدو أن يمتن مهنة الراوي في المقام، ولكنه لا يوفق؛ لأنه ما إن كان يبدأ في الحكاية حتى ينأى الجميع. وأخيراً يستقر حرمه على لطفى إلى الحجاز، ليتوسل إلى الله أن يرص عنه اللعنة التي حلت عليه. وهكذا يكون اللقله بيه وبين قافلة لحج التي حطت رحلتها في أرض سياء.

ويشفق عليه الراوي الذي عرفنا في مستهل الحكاية أنه تاجر ثرى، ويعلن أنه سيصحبه معه للحج، ثم يدحقه بخدمته بعد العودة. وتكّن الرجل الذي هذه الإعياء لا يلبث أن يموت ويعتش التاجر الغنى في أسهل ذلك الإنسان البائس. وكان أن عثر على كراسة تتضمن حكاياته وأصبا مأساته؛ كذلك وجد كراسات أخرى فيها قصص المارستان^(١٠).

وهكذا تنتهي من أنبالي العشر التسعة لعبد الرحمن الإسكندري، التي تستغرق المجلد الأول وقسمًا من المجلد الثاني أما بقية المجلد الثاني وكذلك المجلد الثالث فتشعبها قصص اندرستان. وهويبدأ بدراسة وصفية تليخية لاندرستان (طبع عن حلة). ولهذا القسم عنوان بالعربية هو:

حكايات من عالم المارستان - على أنه يضيف أن ليس هذا الكتاب من غاية - في نظر مؤسس - أكثر من تصويره لعند من الدلالات والانفعالات .

وفي كتاب محمود حامد شوكت « مقومات القصة العربية الحديثة في مصر » فكرة طريقة تقوم على محاولة عقد العبة بين حكايات الشيخ المهدي ودون كيشوت . وفي هذا المقام نشكر على الفور حلقات دون كيشوت لسرفاتس الأسبان لما يتيها من صفة في المبنى وأهدف .

ففي القصة الأسبانية أمنع البدون في الاستغراق في قراءة قصص الغروسة الوسيطة حتى اختلط الواقع منه بالخيال ، فأنرى بوصفه فارساً وسيطاً ليحارب الشر ويتصبر للخير ، وقد تبعه أحد البهائم من فلاحيه . ويقوم الإثنان بفخامرات مضحكة ، يتألم فيها أنى عظيم . ولا يشوب البدون إلى رشده إلا وهو على فراش الموت . نعم القصة صورة لمرحلة بدأت تفتق ذوقاً بتألمات والحرفة ، وتبرز بالاستغراق في عالم الخيال المنفصل عن الواقع . ولعل للمهدي قد سمع بأمر القصة الأسبانية من صاحبه المشرق المرنى فتنسج حل سواها .

إن هذه القرصية طريقة كما ذكرنا ؛ فكلا البطلين دون كيشوت وعبد الرحمن الإسكندري مقع بالروية في العطلة إلى أبعد مدى ؛ وكل منهما يشعر بأن عليه « رسالة » لو أن له « غاية نية » شيع - **عل للمهدي الجيد - إلى إصلاح الكون ؛ وكلاهما يلاقي أشد العت في تحقيق هذه الغاية السعيدة ؛ ويودع الحياة دون أن يحقق شيئاً منها ولكن كل فكفى مثل تلك السمت العامة للبحث من أصول مشتركة ؟**

نحب أن هذه القرصية ذهبت إلى أبعد مما كانت تسمح به طبيعة الظروف ؛ ولا يمكن أن نعمل كثيراً على القوب بأن ماوصل قص على الشيخ المهدي نأ دون كيشوت فتنسج هذا حكايات عبد الرحمن الإسكندري على متوال البطل الأسباني المنكوب .

كذلك لا نطمئن كثيراً إلى القرصية التي طرحها سهر القلهوى ؛ ذلك بأن هذا الاحيال الذي أشارت إليه - احتيال أن تكون الرواية برمتها تعبيراً عن حرية الفرنسيين في مصر - لا يكاد يبين للقارىء ؛ وإذا جاز القول بأنه قائم في القصص الأولى من الكتاب - قصص المارستان - فإنه يختص تماماً بعد ذلك . ونحن تعلم أن قصص المارستان لا تمثل إلا نحر ثلث الكتاب . ولو أن مارسيل أراد حقاً أن يبرز رمزاً ما دلجاً إلى رمز أكثر وضوحاً وتركيزاً . يضاف إلى هذا أن الطلل المنكوب - عبد الرحمن الإسكندري - يصرف بسداجة ؛ بل بما يجاوز السداجة ؛ فهل من الممكن قبول فكرة أنه يجسد ما لدى الفرنسيين من حلم ومعرفة وفن يساق إلى غير أهله ؟

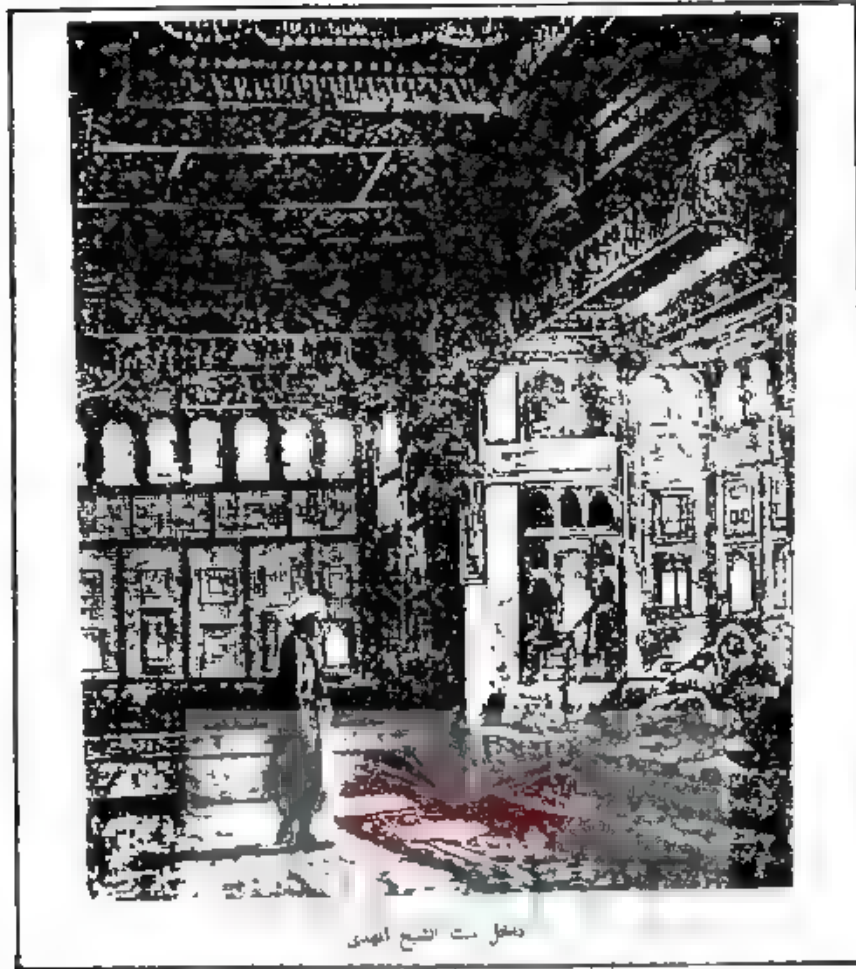
عل أن القضية المعقدة هي مسألة مصير المخطوط الاصل العربي . وقد فتشنا طويلاً عن هذا الكتاب في الاسم العجيب

جالان^(١) ، الذي ير الساس بترجمته العربية لألف ليلة وليلة (في مطالع القرن الثامن عشر) ؛ وأنى نجاح هذا العمل إلى ظهور مئات من الأعمال الروائية المستوحاة من الشرق ، أو المولفة على نمط الحكايات الشرقية . ومن هذه الأعمال كتاب بى دى لاكروا (وكان استاذاً بالكوليج دى فرانس ومترباً للملك) ، وعنوانه « حكايات فارسية » ، وكان للمحامى جولت Guellette أثر مهم في هذا التفسير ، على الرغم من عدم معرفته بأى من اللغات الشرقية . وهكذا توالى ظهور مجموعات متعلقة ببعضين مثل : حكايات هندية ؛ حكايات صينية ؛ حكايات تركية ؛ حكايات التتار ، وكلها على نمط ألف ليلة وليلة ، كما ظهرت كتب بعنوانين من طراز « ألف أسية وأسية » ؛ « ألف ساعة وساعة » . وساعد هذا الزواج على جذب أجيال وأجيال من القراء والناشرين ؛ من بينهم هذا العالم البديع : جان جوزيف مارسيل ، الذي عرفنا شيئاً عن أعماله العلمية ، ومعرفته العميقة في ميدان اللغات الشرقية

عل أن التناول الخير حقاً إنما يتمثل في تحديد دور كل من الشيخ المهدي ومارسل في تأليف هذه الحكايات ؛ إذ إن هناك شكوكاً طرحت حول هذه النقطة ، على نحو ما نرى في مقالة سهر القلهوى ، التي تقرر في البداية أن صلة الشيخ المهدي بالمارسيل مارسيل هي التي أخرجت لنا هذا الكتاب العجيب ... ثم تضيف بعد قليل « أن قصص الكتاب تمهدت تشعروا وتقرأها أي نوع من تقاليد ألف ليلة وليلة ، التي نرغم كلها كلها أن لها أصلاً عربياً ، والتي انفجرت على نحو هائل في فرنسا بعد ذوب ألف ليلة وأقال الناس عنها إقبالاً فلما صادف كتاف بين الكتف في العالم كله . كذلك نجد فيها من علامات عدم الأصالة العربية ما يجعلنا نشك في هذا المخطوط العربي ؛ أموحاً لفته الشيخ المهدي ؟ ولا كان المخطوط ليس في متناول أيدينا فإن الجزم بحكم حاسم أمر صعب جداً » .

وسهر القلهوى في مقالة الصغير عن حكايات الشيخ المهدي تطرح فكرة توأما أن الكتاب يقوم في جوهره على تصوير عنة الفرنسيين إزاء بعض المجتمع المصري لهم ، وعدم الإصغاء للأراء العلمية التي حلوها معهم . ذلك أن بطل هذه الأناصيص - عبد الرحمن الإسكندري - يتعذب من عدم الإصغاء إليه ؛ فهل هذه صورة العالم المسم آنذاك ؟ إنه بالأحرى (في رأى سهر القلهوى) يصور رد الفعل السمي للمجتمع المصري إزاء الفرنسيين ، وتجاهله لكل ظواهر العلم والتقدم التي حلوها معهم . وفي هذا كله ما يقود إلى الظن بأن الكتاب صادر عن عقلية فرنسية لا مصرية ، عل نحر يجعلها تقول إننا ؛ إذ سمعنا بأن الشيخ المهدي هو الذي كتب أصلاً عربياً لها - هذه الحكايات - فإن ذلك لا يقبل إلا على أساس أنه كان يصور عنة الفارس مارسيل لا عنته أو عنة قومه .

ومن قبل أشار مارسيل نفسه إلى كتاب للأديب الفرنسي شارل نوديه Ch. Nodier ظهر في أثناء طبع الحكايات ، وكيف أن ما أراد نوديه أن يحققه بحكاياته عن المجانين سبقه إلى تحقيقه المهدي في



داخل مكتبة الشيخ المهدى

وبعضه ، وما أشال نعرفه ، كذلك مسحه من ألف ليلة وليلة تقع في ٤٨٥ كرامه ، فضلاً عن نحو عشر مخطوطات أخرى ، تتضمن قصصاً من ألف ليلة ، ومخطوطات لحكايات شرقية ، كذلك نسخ نسخ من بردة البوصيري . . إلخ . (ومعروف أن مارسل كان مولماً باقتناء المخطوطات) .

ولا يجد متضمن هذا الفهرست أثراً على الإطلاق لحكايات الشيخ المهدى فكيف يعمل الإنسان مسألة غياب مخطوطة الكتاب من مكتبة مارسل ، في الوقت الذي تضمنت فيه هذه المكتبة كل قصيدة وورقة مكتوبة بخط الشيخ المهدى لو يخط غيره من شيوخ لأزهر ؟

إن هذا ما يجعل على الشك في أن الكتاب - حكايات الشيخ المهدى - يستند أساساً إلى أصل عربي . وسوف هنا صدرات لمارسل بشأن المخطوطة ، وردت في ثانياً حديث له عن أمية فضالها في صحة الشيخ المهدى ، وتطرق الحديث فيها إلى ألف ليلة وليلة ، وما ذكره المهدى في هذا الحول من أن ألف ليلة وليلة فلدها كثيرون ، وأردف :

« نسخة المخطوط . . إلخ » في المكتبة الوطنية في باريس ، وفي تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ، وفيها تفحصنا من فهرس المخطوطات ، فلم نجد له أثراً . وقدنا البحث إلى العثور على مجلدتين يحتويان قائمة بالكتب المخطوطة ، والمخطوطة ، والوثائق التي تتضمنها مكتبة مارسل ؛ وقد عرضت جميعاً لمبيع بالمراد في العاشر من إبريل سنة ١٨٥٦ (أي بعد عامين من وفاته) . وهذا الكتاب يحمل عنوان : *Catalogue des Livres Composant la Bibliothèque de feu M.J.J. Marcel* (فهرست الكتب التي تتضمنها مكتبة الراحل ج . ج . مارسل) وهذا الفهرست يقع في ٢٣٦ صفحة ؛ يضاف إلى هذا فهرست مقتنياته الشرقية Catalogue Oriental وقد طبع هذا الفهرست في سنة ١٨٥٩ في ٧٠ صفحة ، وبدأ بيع هذه المقتنيات في ٩ مارس ١٨٥٩ .

و بحسب أن متضمن هذا الفهرست يتبين أن الرجل اعتمد على كل الوثائق المخطوطة والرسائل ومطبوعات الحملة الفرنسية وما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة . ومن بين محتويات هذه المكتبة نسخ من الصحيفتين الفرنسيين اللتين أصدرهما الفرنسيون في مصر (لأديكاد [بجيسون] ، وكورييه دي بيروت) ، كما حل معه أكثر من عشرين مخطوطة من مخطوطات القرآن الكريم ومخطوطات من كتيبة

إننا نؤم بأنه من المحال أن يقدم رأى جازم في شأن هذه القضية . وهناك في تاريخ الأدب قضايا كثيرة مبهمة المعالم (إلى حد أنك تجد من يشكك في أن شكسبير وجد حقاً . وقد طرح طه حسين في «حديث الأربعاء» فكرة أن بحون ليس شخصية عراقية . . . إلخ) . وبكنا في تقويمنا بموقف متعبد من تجربة أنطوان جالان مترجم «ألف ليلة وليلة» . فمن الحقائق التي لا تقبل الشك أن جالان امتنع . إلى جانب ما حمل من مخطوطات لألف ليلة وليلة . بأحد المتنين الواردة (واسمه حد ديات ، ويسميه جالان أحياناً في مذكراته Jean Dipe) وكان جالان كثيراً ما يستمع إلى الأفاضل التي يحكيها له حنا هذا ويسجلها ملخصاً ، ثم يعيد كتابتها فيما بعد ، أي أن قدراً عما قدم جالان يعد مزيجاً من الترجمة والتأليف في آن واحد

في ظننا أن موقفنا شبيهاً بهذا قام بين الشيخ المهدي ومارس ولى ظل الملايسات بقى سقناها قليل إلى اعتقاد أنه لم يوجد قط بعض من ملون من هذه الحكايات ، وإذ نذهب إلى الاعتقاد بأن الشيخ المهدي هو حقاً صاحب هذه الحكايات ، وأن ماوسل كان يستمع إليه خلال أمسياتهم الكثيرة المشتركة ، مدونا ملخصاً أو ترجمة سريعة بكل القصص . حتى إذا ما أب إلى نفسه أعد العمل مرة أخرى ، ليكون في صورته النهائية مزيجاً من التأليف والترجمة وكت واحد

وإذا كنا لم نستطع أن نقدم حلاً نهائياً لكل ما يكتبه الموصوع من الملحز فيحيا إننا حاولنا دراسته وتحديد أبعاده ، واستخلاص ما يمكن من الاختلاص ، في حدود ما تسمح به الوثائق والتحليل الموصوع .

«وأنا احتفظ بين كتبي بمخطوطة من هذا النوع . ويانه على الرغبة التي أبدتها لأرى المخطوطة قام وأحضرها لي ، ودهاني أن أقلها هدية منه . وهذه المخطوطة كتبت بخطه . أي بخط الشيخ المهدي . وكنا الاعتبارات تجعلني أوقن أنه هو نفسه المؤلف وليس مجرد ناسخ لها . وهذا ما لم يشأ أن يعرف به اعترافاً صريحاً»^(١٦)

وقد بث ماوسل في ثانيا النص الفرنسي عبارات تؤكد وجود الأصل العربي ، من قبيل إيراد أن إتيين كاتومير^(١٧) طلع على النسخة لأصلية (ج ١ ص ٢٠٣ مخطوطة رقم ٣٩) ، وس فيين تميمية (ج ٢ ص ٢٠٤) هي بعض الظواهر البديعية في الأصل (بين إتيين وناس) ، وكيف أن هذا الجناح عما يتحضر ترجمته .

يضاف إلى ما سبق نشره صورة ونكوع عراقية للعنوان (ويلاحظ أن الخط فيها لا يراعى أصول الخط المعتدلة ، بل يشبه إلى حد بعيد العاوين العربية التي يكتبها المشرقون في بعض الأحيان) .

نحس إذن أمام مشكلة معقدة ، فهناك بعض فرنسي . في نحو ألف صفحة . يؤكد جان جوزيف مارس أنه قام بترجمته استناداً إلى مخطوطة أهداها إليه الشيخ محمد المهدي . وماوسل يؤكد . دون أن يقدم دليلاً قاصداً . أن الشيخ المهدي هو المؤلف وليس مجرد ناسخ للمكتاب . ثم نعر حل قائمة بالكاتب والمخطوطات ولوثائق والرسائل التي كانت تضمها مكتبة مدرسل فلا يجد من بينها الأصل

العربي ، ولا يثر له على أثر في جميع خرائق الكتب المقهورة في العالم . ونبحث في تاريخ الشيخ المهدي فلا نجد أقل إشارة إلى أنه له مجموعة قصصية على غرار ألف ليلة وليلة ، فهل ضاعت الحقيقة إلى الأبد ، وانطوت في أهوار الزمان ؟

المراجع والمصادر

عنان (محمد زكريا) : حول جريدة الغنية ونفسه نشأة الصحافة في العالم العربي

«الكاتب» مايو - يونيو ١٩٧٨ م .

عنان (محمد زكريا) : رسائل متعلقة بين نابليون والشريف غالب . القاهرة ، العدد الثالث من السنة السادسة (جاني ١٩٠٩ هـ - أبريل ١٩٨١) . القليوبي (سحر) : ألف ليلة وليلة (الطبعة الرابعة) القاهرة ١٩٧٦ . الوولي (السيد) : التهامات القصص القصيرة في الأدب العربي المعاصر . الإسكندرية ١٩٧٩ .

Abdel - Halim (Mohamed) : Antiqua Galland, Sa vie et ses œuvres, Paris, 1964

Fakkar (Rouchdi): L'Influence Française sur la Formation de la Poésie Littéraire en Egypte au XIX siècle. Paris, 1972

Louca (Azwari): Voyageurs et Écrivains Égyptiens en France au XIX siècle.

Notices des Œuvres de J.J. Marcel

Traité de Notices Historiques et Biographiques sur J.J. Marcel.

البحري : صاحب الأثر ط . بولاق ، طبعة جوهري .

حسن (محمد رشدي) : القز القائمة في نشأة القصص العربية الحديثة القاهرة ١٩٧٤ .

الزركلي ، الأعلام (ط ٣) بيروت ١٩٦٩ .

يلدز (عبد المحسن طه) : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة . ويدان (جوهري) : تاريخ آداب اللغة العربية الطبعة الرابعة القاهرة

سلام (محمد رفيعول) : دراسات في القصص العربية الحديثة . الإسكندرية ١٩٧٣ .

شوكت (محمد حامد) : ملومات للقصص العربية الحديثة في مصر القاهرة ١٩٧٤ .

شبحز (لويس) : الأدب العربية في الفترة التاسع عشر . بيروت ١٩٦٤

القليوبي (سحر) : ألف ليلة وليلة (الطبعة الرابعة) القاهرة ١٩٧٦ . القليوبي أفاضل الشيخ المهدي في القرن ١٩ (الجلال) يناير ١٩٦٨ . العقباني (نجيب) : المشرقون . القاهرة ١٩٦٤ .

الهوامش

(١٠) أشار مارسل في الحكايات (ج ٣ ص ٤٧٤ - ٤٧٦) ، في الملاحظات الإضافية ، إلى أن القصة عند المحدثين والمحدثين لم يكن أن من حيثها منادات الشيخ المهدي أن الراوي مجنون ، وكذلك الجمهور الذي يستمع إليه ، وتحدث بعد ذلك عن ظهور كتاب الأدب الفرنسي - شارل نومييه Charles Nodding . والكتاب الفرنسي - الذي يشابه ونظر الحكايات السابقة - متغير بطرس حاداً عن كتاب الشيخ المهدي ، الذي انتهى من كتابه في ١١ من شعبان سنة ١٢٩٧ هـ (١٢ من يوليو ١٧٨٢) . والمزيد من التفاصيل حول أدب السمر وأصول آف لفة والمفاهيم يراجع :

« تاريخ الأدب العربي » لبركاتان ، ج ٣ ص ١٠٣ وما بعدها ، ج ٦ ص ١٥٩ وما بعدها ، وكتاب سهر القنابلي عن « آف لفة ولية » ، ودراسة محمد عبد الحليم عن « أطوان جالان » .

(١١) انظر عن أطروحة محمد عبد الحليم .
Antoine Galland, Sa vie et ses Œuvres, (Paris, 1964).

والمراجع الأولية للمذكورة (من ص ٤٧٦ - ٥١٠) .
وراجع سهر القنابلي « آف لفة ولية » ص ١٨ وما بعدها .

(١٢) تقول حوزة مارسل إنه لمسيح أن الشيخ المهدي هو صاحب العمل ، مع أنه لم يكتب قط عن الاتباع وهو يؤكد في زعماً متناقضاً .
«Qu'on qu'il ne manquât jamais de écrire en se affirmant l'assertion suivante»

ولكن هذا في ذات لا يكفي للجزء بأن الشيخ المهدي هو صاحب هذه الحكايات . كذلك يقول لنا إن النسخة بخط الشيخ المهدي ، لكن الترجمة التي يقدمها لولية المخطوطة لا تتضمن هذه النقطة .

El le pense devant Dieu qu'il a rédigé et écrit de sa propre main, à terminée dans la onzième soirée du mois hani de Chabam de l'an 1197 de l'hégire du prophète, sur qui le salut et la bénédiction»

« وكتبها القلم إلى الله تعالى ليلة ، وانتهى منها في الليلة الحادية عشرة من شهر شعبان المبارك من سنة ١١٩٧ من هجرة النبي صلى الله عليه وسلم »

(١٣) إتيو - موطد كاتريم (١٧٥٢ - ١٨٥٢) ،
أحد كبار المستشرقين الفرنسيين ، وكان أسقفاً بالكلويج في فرنسا وعلمسة اللغات الشرقية ، وانتخب عضواً بالجمعية اللغوية الفرنسية (١٨١٥) ، ورواس تحرير المجلة الآسيوية . ومن آثاره نشر تروم البلدان ومقدمة ابن خلدون

(انظر عنه - المستشرقون ج ١ ص ١٨٤)
وتسجل هنا أنه كان حياً حين نشر مارسل حكايات الشيخ المهدي ، فمن الممكن تصور أن مارسل - وهو لعالم الكبر - وكتب عن قتره ومن كاتريم كذلك حين يزعم أن هذا الأخير أطلق على المخطوط لأصل ! إن هذا التنازل يتناقض والنتيجة التي رجحناها في نهاية البحث ، ولكن الأمانة العلمية تقتضي منا أن نسجله عن كل حال .

(١) تطور الرواية العربية في مصر ، ص ٥٤ .
(٢) الإسمكترية ١٩٧٩ .

(٣) نص حوزة الجبري (ج ٤ ص ٢٣٣ من ط . بولاق)
« لم تلم لهدي والبولاق . . إلى القصة ، وتداول مع الباشا ، ودار بينهم الكلام . . ثم أخذ يلوم على السيد حمز في قوله وثمة . فقال الشيخ لهدي : هو ليس إلا بد ، وإذا خلا عنا فلا يسوى بشيء ! إن هو إلا صاحب حرفة أو جند ، وثق ، يصح الأيراد ويصره على المستحقين . فحدث ذلك بين قعد الباشا ثم ، ووافق ذلك ما في نفوسهم من الحقد للسيد حمز »

وقد توفي الشيخ المهدي في سنة ١٨١٥
انظر عنه : الجبري ٢٣٣ / ٤

(٤) Les Dix Sœurs, I pp. 142 - 143
IV, p. 86.

(٥) Contes, IV, p. 473.

(٦) تقرير أرسله بوسليج في ٦ أغسطس سنة ١٧٩٩ (١٩ تموز سنة ١) .
(٨) للمزيد من التوسع عن مارسل انظر

Notice des Œuvres de J.J. March,

وكذلك

Notices Historique, et Biographique sur J.J. March,

و والأعلام ج ٢ ص ٩٧ .

(٩) يذكر نجيب المقيس في « المستشرقون » (دار المعارف ١٩٤٤) ج ١ ص ١٨٦ أن نابليون كان قد أمره بطبع جميع الترجمات السياسية باللغات الشرقية الثلاث (العربية والتركية والفرنسية) فلما عهد إلى باريس كلفه كتابة مصنف وصفت مصر ، وكذلك يكن عنه مديراً لأكاديمية الجمهورية . وأشار إلى أن باريس بحوثاً تتناول العلوم الطبيعية عند العرب وعلم في بعض المؤلفات العربية في هذا المضمار مثل كتاب الفلاحة لأبن المبرام . وهذا الكتاب ظهر في ثلاثة أجزاء (ترجمته الجمعية الإمبراطورية الزراعية في باريس) وذكر أن مارسل نشر في المجلة الآسيوية بحوثاً متنوعة منها ما يتصل بطبيعة فلسطين والبحر الميت وجزر الماصي . . . إلخ .

وهي جهود في مجال الطبيعة انظر مراجع دراستنا
« حول جريدة التنبيه وتقنية نشأة الصحافة في العالم العربي » .

(الكتاب - مايو ، يونيو ١٩٧٨) .
وكذلك ما نشرناه تحت عنوان :

« مراسلات متبادلة بين الشريف غالب وبين نابليون » . ص ٧٣ - ١٠٠

(الدارة ، أبريل ١٩٨١)

موسى

حوار مع



الأدب والفكر

أجرى الحوار: د. حامد الطاهر

لقارئ في أنحاء الوطن العربي يمكنه أن يطالع اسم الدكتور احسان عباس على مدينته من ٢٠ مصر محمد من مصدر لتراث العربي والإسلامي، و ٢٠ مؤلفاً في الدراسات الأدبية والنقد، و ١٠ كتب مترجمة عن اللغة الانجليزية، بالإضافة إلى عشرات المحو والمقالات المنشورة في شتى المجالات العربية والاجنبية.

ومن يتابع نشاطه يعلم أنه يرأس قسم اللغة العربية ولغات الشرق الأقصى بالجامعة الأمريكية في بيروت، كما يدير مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط بنفس الجامعة، بالإضافة إلى رئاسته لتحرير مجلة «الأبحاث» التي تصدر في نفس الجامعة، ويشارك في الكثير من المؤتمرات والندوات العلمية التي تعقد في الوطن العربي، أو في جامعات أوروبا وأمريكا.. وأنه قد حصل أخيراً على جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب عن كتابه الذي صدر حول الشاعر العراقي بدر شاكر السياب.

في منتصف شهر مارس الماضي ١٩٨٣، زار الدكتور احسان عباس القاهرة لمدة أسبوع، ألقى خلالها عدة محاضرات حول قضايا الأدب الحديث. وفي لقاء خاص معه، تفضل سيادته بالإجابة على أسئلتي، التي كانت أحياناً مرهقة.. لکه تلقاها برحابة صدر، وأجاب عنها بصراحة كاملة:

● هل يمكنك أن تحدثنا عن أهم معالم رحلتك في طلب العلم؟

— أول مرحلة أحدثت تحولاً لدي في مفهوم العلم والتربية هي مرحلة «الكلية العربية» في لندس. هنالك فتحت عيني على دراسات متنوعة تشمل الأدب الانجليزي، وتاريخ ليونان والرومان، والفلسفة.. وكان البرنامج مكشفاً وشاقاً يتطلب الوقت الكثير من الطالب، بحيث لم يكن يتسنى لنا أن نقرأ صحيفة يومية!

لذلك عرفت في هذه المرحلة معنى الربط بين الوقت المنظم، والدراسة المنظمة، وفتحت أنظاري على الأدب اللاتيني بشكل خاص، وشغفت بأفلاطون وأرسطو، وحفظت أجزاء من الأدب الانجليزي عن ظهر قلب، وأحسست أن هذه المرحلة قد أمتنتي للتنوع، إذا صح لي أن أحرزه فيما بعد.

أما المرحلة الثانية فهي الدراسة بجامعة القاهرة، حيث لقيت كبار

«الشيخ» بالمعنى العلمي، أمثال أحمد أمين، وأمين الخولي، وشوقي ضيف، وسهير القلماوي وغيرهم ممن منحوني ثقتهم، وجعلوا مني طالباً وصديقاً في الوقت نفسه. وكانت المكتبة المفتوحة في جامعة القاهرة الحافلة بشتى أنواع الكتب منبعاً غزيراً أستقي منه ما أريد. وقد ختمت هذه المرحلة بالحصول على درجة الدكتوراه التي كانت برهاناً على أنني تدريب بما يؤهني للبحث العلمي.

• ماذا كان موضوع رسالتك للدكتوراه، ومن الذين ناقشوك فيها؟

— كان عنوان الرسالة هو «الزهد وأثره في الأدب الأموي» ونوقشت سنة ١٩٥٤، أما المناقشون فكانوا خمسة من كبار الأساتذة، هم: شوقي ضيف، أحمد الخشاب، إبراهيم سلامة، مصطفى السقا، محمد مصطفى حلمي.

وأود أن أشير إلى أنني في هذه الأثناء تعرفت بالأستاذ محمود شاكر، وكان له الفضل الكبير في توجيهي، وفي تصحيح كثير من الآراء التي علقت بثقافتني، وأخذتها مأخذ لتسييم دون مفاشة. وكان لمكتبته الزاخرة الغنية فضل آخر.. أذكره، فأشكره.

ثم جاءت المرحلة الثالثة، وهي التحدي الحقيقي الذي لقيته من طلابي لسودانيين في كلية غوردون (التي أصبحت الآن جامعة الخرطوم) فقد كان تطعمهم إلى المعرفة يزيدني رغبة في الاطلاع، لكي أكون دائماً عند حسن ظنهم — أعني على المستوى الذي أرصى به عن نفسي، وأرضيهم به.

في سنوات تدريسي في السودان، لم أذكر جهداً في سبيل تكويني العلمي. وكل ما بعد ذلك .. إنما اعتبره ثمرة لهذا التدريب الضروري.

أيضاً، لا أستطيع أن أنسى مرحلة بيروت كمرحلة رابعة .. فالجامعة الأمريكية بها بيئة متفتحة، وهي توفر للأستاذ من الامكانيات والمساعدات مالا يتوافر في غيرها، وتتمتع بجو من حرية الرأي يعزّ أمثاله. وفي بيروت

غليان ثقافي مستمر، كما أن فيها العديد من دور النشر التي كانت تحفزني إلى مواصلة الدأب والانتاج.

• من الواضح ان انتاجك العلمي الغزير قد تطلب منك الكثير من الجهد والمثارة، والوقت .. فإذا اكتفينا بالعامل الأخير، وهو الوقت : كم ساعة تعمل في اليوم، وكيف تنظم ساعات العمل؟

— أتاحت الفترة التي قضيتها في الخرطوم أن أوفر الوقت الكثير لبحث والدراسة والتأليف. ذلك أنني كنت مطالباً بثلاث محاضرات فقط في الاسبوع. ورغم النشاط الثقافي الذي مارسته في نوادي الخرطوم الثقافية محاضراً، وفي بعض مدارسها أحياناً معلماً، فقد كان الوقت كافياً، وكانت المهمات غير العلمية حينئذ قليلة.

وبالنسبة لسؤالك، أذكر أنني كنت أعمل ما يقل عن اثنتي عشرة ساعة في اليوم والليلة، حتى في أشد ساعات النهار حرارة!

وأذكر أن جاراً أجنبياً لي مرّ بي الساعة اثلاثة ظهراً، وقد وضعت طاولة تحت شجرة في الحديقة، ورجت أن أعمل غير عابئ بالارهاق الذي يسببه ارتفاع درجة الحرارة الشديد، فمرح عليّ وقد: أأ لا أصدق أن انساناً يستطيع أن يعمل في مثل هذا الوقت!

وقد استمرت حياتي على هذا المنوال بعد أن غادرت السودان وعملت في بيروت، إذ كنت أصحو باكراً، حوالي الرابعة صباحاً، وأظل أعمل حين لا يكون لدي واجب جامعي آخر ما اتسع الوقت لذلك..

وكان لفضل الأكبر في ذلك لزوجتي وأولادي الذين لم يرهقوني بمتطلباتهم الاجتماعية، واعتبروا أن الوقت الذي أخصمه للعمل وقت مقدس..

ذلك شأني في الأيام التي ليس فيها عمل آخر، أما حين يكون لديّ تدريس أو اجتماعات فإن أكثر اليوم يمضي دون انشغال بالبحث. ومن

اللافت للنظر أن البحث وقضاء الساعات الطويلة فيه لا يتعبني، بينما أحسُّ بارهاق شديد في الأعمال الجامعية من تدريس وغيره.

وفي الفترة الأخيرة تصاعَد عدد الساعات التي أستطيع أن أخصّصها للبحث، نظراً لعامل السن، فأصبح جهدي لا يتجاوز ست أو سبع ساعات في اليوم.

● لكن ألا ترى أن هذا الوقت — على الرغم من قلته في نظرك — ربما كان هو أقصى ما يستطيعه شاب جاد في عصرنا؟

— أحب أن أشير إلى أنني أنظم وقتي بدقة، كما أحافظ على المواعيد.. واعتبر دائماً أن الزمن عنصر هام في النجاح إذا استطاع الإنسان أن يحسن استخدامه، كما أنه عنصر محطم إذا استخف به.

● يلاحظ قراؤك أن نشاطك العلمي يغطي مجالات الترجمة، وتحقيق التراث، والتأليف — فما هو تصورك لهذا التعدد في النشاط؟ ولماذا لم تقتصر على مجال واحد؟

— مردّ هذا إلى الكلية العربية في لقدس ومرحلتها. فإني مع تطور الزمن لم أستطع أن أقنع بأن جهد الإنسان يمكن أن يتركز في مجال واحد محدد.. ربما كان هذا على خلاف «الدعوة إلى التخصص»، ولكن الكلية العربية منحني الاعتقاد التالي: «كل امرئ يستطيع أن يحسن ما يريد أن يحسنه إذا أعطاه لجهد والوقت الكافيين» وهذا معناه استخدام الإرادة إلى أقصى حدودها.

كذلك فإن هذا التنوع كان يمنحني متعة ذاتية، ويجنبني الملل، ويزودني بنشاط مستأنف، كأنتي أروود في كل مرة حقلاً جديداً.

ولو سألتني: هل أنت نادم على توزيع جهدك هذا؟ لقلت لك بكل صراحة: إنني أتمنى لو أن جهدي اتسع ليضم أنواعاً أخرى من المعرفة،

ويغطي مجالات أكثر من النشاط .. لأن ذلك كان خيقاً أن يعطيني مزيداً من التعلم ..

● كان لك دور رائد في إبراز الأدب العربي في صقلية .. ما الذي يتطلبه هذا الميدان من شباب الدارسين؟

— يعود الفضل في اقتراح هذا الموضوع على إلى الدكتور شوقي ضيف، الذي رأى أنه يصح أن يكون بحثاً لدرجة الماجستير. وفي البداية لم أكن أعرف عن الموضوع شيئاً، ثم أخذت أحاول التعرف عليه: درست المصادر التاريخية العربية، وتعمقت اللغة الإيطالية لأقرأ فيها كتاب أماري *Amari* «تاريخ مسمي صقلية» وهو يقع في ستة مجلدات [لم يترجم إلى العربية حتى الآن] وكنت أياً من أن أضيف شيئاً إلى ما جاء به أماري. وتصادف أن كان في دري لكتب المصرية عالم مرموق هو الأستاذ فؤاد سيد، رحمه الله، وكان مشغولاً عن المخطوطات، فبدأ يضع بين يدي كل ما أطلبه من مخطوطات الدار، وأخذ البحث يؤدي بعضه إلى بعض، وإذا بي أكتشف أن هناك مادة غريبة لم تطع عليها أماري، وخاصة في مجال الحياة الاجتماعية والأدبية. فشعني ذلك على المضي في البحث، وهكذا كتبت الرسالة، وأجيزت. ولكن العيب في هذا الاتجاه أنني لم استطع أن أستمع فيه في دراسات لاحقة، لأن المجال لم يفتح عن أية معلومات أو إضافات جديدة، إلا ما تدر. واعتقد أن الباب في هذا من الناحية الأدبية مغلق — لكن هنالك مجالات أخرى يمكن للطلاب أن يدرسوها وهي الخاصة بالتوحي الفنية، والعمرانية، والصلات الاقتصادية بين صقلية وسائر أجزاء العالم الإسلامي.

وقد ظهرت بعض الدراسات في هذا الصدد، لكنها لم تغد من دراسات الأستاذ (غوي تاين) الذي اعتمد في معظم ما كتبه على أوراق الجنيزة القاهرية.

[الجنية هي المكان المخصص في الكنيس حيث يبقى اليهود بالأوراق
والمكتوبات لئلا تتعرض لدوس الأقدام عليها].

• أعطيت اهتماماً كبيراً للأندلس .. ما الدافع وراء هذا الاهتمام؟
وماذا ينقص الدراسات الأندلسية؟

— يتهمني الكثيرون بأنني بعد ضياع فلسطين، أصبحت أبحث عن « نماذج
الضياع » في العالم الإسلامي .. وأنه لذلك توجهت بحود دراسة صقلية، ثم
الأندلس . ان هذه التهمة تدل على حس نقدي دقيق، ولست أدفعها ..
لكنها لم تكن العامل الوحيد.

لقد كان الأمر في صقلية كشفاً عن المجهول، وكان الأمر في الأندلس
توجه اهتمام نحو أدب لم يحظ بالعناية الكافية . حقاً إن الدراسات
الأندلسية قد كثرت من بعد، ولكنني حين أخذت في هذا الاتجاه لم تكن
هناك دراسات تذكر، وأما سعيد بأن لأدب الأندلسي أخيراً قد أصبح محط
أنظار الدارسين .. غير أن القليل من الدراسات في هذا المجال هو الذي
يصلح للبقاء .

كلما تذكر المرء الأندلس لا يمكن أن ينسى أسماء كبيرة مثل
عبد العزيز الأهواني، رحمه الله، وحسين مؤنس، ومحمود مكي وغيرهم من
أولي الفضل الكبير على الدراسات الأندلسية، ولكن الاسهامات في النواحي
الأدبية الخالصة لا تزال خاضعة للتعميم والابتسار في الحكم والسطحية في
معالجة المستوى الاجتماعي والاقتصادي والأدبي في التراث الأندلسي .

ولاحظ أنني حين أطلق مثل هذا الحكم إنما أقارن بينها وبين مصادر
من دراسات في الإسبانية والانجليزية والفرنسية . فحتى اليوم، لم يكتب
أحد كتاباً يضاهي ما كتبه (بروفنسال) عن تاريخ الأندلس، ولا ماحقه
(جارسيا جومث) في ميدان الزجل وغيره، ولا ما كتبه (جيك) و(بيريز)
في الدراسات الاقتصادية والاجتماعية للأندلس .

• متى بدأت صداقتك مع ابن حزم الأندلسي؟ وكيف استمرت هذه الصداقة؟

— بدأت صداقتي لابن حزم في دور مبكر من حياتي، ومن خلال تعرفي الأول إلى الأدب الأندلسي. فقد قرأت له (الفصل، في الملل والأهواء والنحل) و(الإحكام في أصول الأحكام) ثم وقعت في يدي مخطوطة من مكتبة شهيد علي باستانبول تحتوي على مجموعة من رسائله، فعكفت على دراستها.. وبهرني الرجل بفكره، وذكاؤه الخارق، وجراته التي لا تعرف حدوداً.. ولعل هذه الناحية الأخيرة كان تنميماً لما تعودت عليه من دماء لا تستطيع أن تتجاوز حدودها — إلى الحرية الكافية، الضرورية في بعض الأحيان.

وقد أضيف إلى ذلك تجاوب آخر يرجع إلى ممارستي للنقد الأدبي على طريقة الاستبطان الصوفي، ومحاولة العثور على معدن رمزية تحت سطح النص. فكانت ظاهرة ابن حزم أيضاً هي الملاذ من هذا التأويل الذي يضطرنني إليه النقد.

و يبدو أن في طبعي الأصلي شيئاً من التمسك بالظاهر والنفور من شطحات المتصوفة، وهذا الذي لم يقم بيني وبين التصوف جسراً ركيناً.

وقد ظلت هذه الصداقة بابن حزم حتى اليوم، ولما عدت إليه في السنوات الأخيرة، واستأنفت دراسته، وجدتني أكتشف فيه مناطق كانت مجهولة لدي في أيام الشباب، فعدت إلى «رسائل ابن حزم» أعيد دراستها وترتيبها في أطر فكرية، وكتابة مقدمات أصح مما كتبته من قبل، وكلما ازدادت اتصالاً بابن حزم ازدادت يقيناً بفضل الكبير على ابن خلدون..

• نسمع كثيراً عن أن الأحياء الفكري للأمة العربية لابد أن يقوم على دعائمين هما أحياء التراث، والترجمة.. فما هو مفهومك لأحياء التراث؟

— ينطلق مفهومى لآحفاء التراث من المبادئ الآتفة : أولاً : لفس كل ماىنضوى تحت هذا العنوان فستحق الحفافة؁ ولذلك لابد من الاختفار.

ثافافاً : لا فؤخذ مانفففه من التراث كله بفجزئفاته؁ وإنما نسففد منه الروح العلمفة؁ وأففافاً كثفرة فف المنهج؁ وأففافاً ثالثة فف تصور التطور الفففرى للأمة العربفة والإسلامفة.

ثالثاً : لابد من آحفاء ما فستحق الحفافة؁ لأننا لانستطف أن نحكم على الماضف دون شوافد : كفف فمكن لدارس التاريخ الإسلامف أن فأتف بفدراسات موثقة دون أن فعرف (أنساب الأشراف) للبلاذرف؁ أو كتاب (الففوف) لابن أعثم الكوفف ؟ وكفف فمكن لدارس اللغة أن فدرس تطورها دون أن فلفم بكتاب (الخصائص) لابن فففف. لذلك كان هذا التراث أو ما فستحق منه الحفافة هو الوثائق الضرورة للباحث؁ وخاصة الباحث الجامعى.

هذا لا فعنف أن نستعفف باآفاء التراث عن مواكبة المتفادات فف آفاننا المعاصرة. ولفس هناك من فعارض فف فطرف. فإن المرء فستطف أن فففد من التراث فف تطوير الواقع كما فستطف أن ففهم التاريخ الفففرى للأمة الإسلامفة من آلال التراث — على ضوء الواقع الراهن.

وقد آاولت شفافاً من ذلك فف كتابف (تارفخ النقد الأدبف). ولابد أن ترافق عملفة آحفاء لتراث عملفة أخرى؁ وهف الافادة منه فف بفوفنا المختلفة.

فأما ما فحدث الفوم من دوران عجلات المطابع لآآراف الكتب التراثفة؁ وصفها على رفوف لمكفبات؁ والتباهف بذلك فإنما ففد التراث إلى موته السابق..

● هل فمكن أن فحدد لنا منهجك فف فآقفق النص ؟

— هناك منهج ففاد ففكون موحداف بفن من ففصدون لآآقفق الكتب القفدفة.

وهو يبدأ بالحصول على عدد من النسخ للمقارنة بينها، ثم تسجيل الفروق بين هذه النسخ، ووضع الأصوب في المتن، بحيث يكون عمل المحقق إيجابياً، ومفيداً للقراء من جميع المستويات. وهذه الطريقة قد ثقتها عن الأستاذ هلموت ريتير Ritter .. ثم يأتي بعد ذلك تزويد النص بالشروح والتعليقات الضرورية دون تطويل، حتى لا تصبح الحواشي أكثر من المتن. وهذا يعني أن تحقيق النصوص قائم على الاقتصاد .. ولهذا لا يجوز للمحقق أن يعرف بالمشاهير من الأعلام أو الأماكن الجغرافية (فأحياناً يكتب المحقق عن القاهرة نصف صفحة، أو يدرج تعريفاً مطولاً بالامام علي بن أبي طالب، رضي الله عنه!) فكل هذا يُقد من التزويد الذي لاداعي له.

ولا بد من تزويد كل نص محقق بفهارس تختلف تبعاً لموضوع الكتاب. فالكتاب اللغوي يحتاج إلى التركيز على فهارس تختلف في طبيعتها عن فهارس الكتاب التاريخي، أو كتاب في العلوم.

وهذه الفهارس ضرورة لابد منها للدارسين والقراء على السواء، لأنها هي الطريقة الوحيدة التي تسهل عليهم الانتفاع بالنص المحقق. إذ لم يعد الزمن يسمح بأن يقلب الدارس أو القارئ كتاباً من عدة أجزاء بحثاً عن حقيقة واحدة.

وقد ينتمي النص المحقق إلى عصر كثر فيه التساهل في اللغة، وليس من حق محقق النص أن يغير من طبيعة العبارات كما أوردها المؤلف القديم لأن بقاءها على حالها يدل على روح العصر.

أما الفروق الإملائية فللمحقق حرية التصرف بها حسب القواعد الحديثة ويذهب بعض المستشرقين إلى أن النص يجب ألا يزود بأدوات الترقيم، بل يبقى كما هو عليه. وهذا في نظري تعنت لا يفيد القارئ في شيء. حقاً إن الترقيم الخاطيء مفضل للقارئ، ولكنني أتحدث هنا عن المحقق

الذي يتقن كل الوسائل الضرورية.

وإذا استطاع المحقق أن يقسم الكتاب الذي يحققه إلى فقرات مرقمة تستقل كل فقرة منها بخبر أو بفكرة فذلك منهج من التنظيم مقبول، كما أنه لا بد له أن يدقق في ضبط الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية تدقيقاً خاصاً.

● مارأيتك في جهود المستشرقين في مجال تحقيق النصوص؟

— لا نستطيع أن ننكر جهود بعض المستشرقين في إحياء النصوص الهامة في تراثنا العربي. من ذلك مثلاً جهود (دي خويا) في تحقيق الطبري، وأجزاء متعددة من المكتبة الجغرافية، أو تحقيق (ساخاو) ورفاقه لطبقات ابن سعد، أو تحقيق ريتز لأسرار البلاغة للجرجاني وغيره.

ولكنني لا أزال أذكر كلمة انصاف قالها لي صديقي المستشرق (يوسف فان إس) Vian Ess : «على المستشرقين ألا يقوموا بتحقيق الكتب. وأن يتركوا ذلك لأبناء اللغة العربية».

وهذا حق، لأن الزمن الذي يستغرقه المستشرق في تحقيق كتاب واحد — كما فعل (بيفان) في تحقيق «شرح اسقائص» الذي يقال إنه استغرق فيه عشرين سنة! — يستطيع ابن اللغة أن يحقق عدة كتب، وأن يهتدي إلى أسرار اللغة بأسرع مما يهتدي إليها الغريب عنها.

● وجهود العرب في هذا الميدان؟

— في الوطن العربي ظهر عدد من كبار المحققين، يعد الأستاذ محمود شاكر أكثرهم معرفة واطلاعاً، بل يكاد لا يباريه أحد في هذا المضمار، وهذا لا يعني أنني أقل من جهود الأستاذ عبدالسلام هارون، وصديقي المرحوم محمد أبو الفضل إبراهيم، وصديقي الأستاذ السيد صقر — مد الله في عمره — ولا من جهود محققين آخرين تجدهم منبئين في أرجاء مختلفة من العالم العربي، وعني بهم من مارس التحقيق على نطاق واسع، ولكن

هناك أناساً آخرين عكفوا على تحقيق كتاب أو اثنين ، وغايتهم الجودة المطلقة في التحقيق ، وهؤلاء كثير يعز حصرهم .

● كيف ترى معوقات الترجمة إلى اللغة العربية ، وماهي في رأيك امكانيات التغلب عليها ؟

— تفتقر الترجمة في العالم العربي إلى تنظيم ، إذ ما تزال حتى اليوم مبادرات فردية في الأغلب ، وكثيراً ما تختار من جانب واحد مغفلة جوانب أخرى أهم . فمثلاً هناك فيض من الترجمات الأدبية والنقدية ، والقليل من الترجمات في ميدان العلوم . ومما يعمق هذا الشق الثاني عدم توافر المصطلح المعرب الذي يستطيع أن يواجه النقد السريع في المؤلفات العلمية الأجنبية . وكل هذا يستدعي أن تقوم هيئات كبيرة لتنظيم الترجمة في كل قطر عربي ، وحتير ما يصح أن يترجم ، ومراعاة عدم التكرار فيه . وقد علمت أن منظمة التربية والثقافة والعلوم بالجامعة العربية آخذة بتكوين قسم خاص بالترجمة يكون بمثابة «ديوان أعني» للإشراف على هذه الحركة وتوجيهها .

وليس أدلّ على فوائد التنظيم مما اعتمده المجلس الوطني للثقافة والفنون في الكويت . فيه استطاع أن يزود الوطن العربي بسلسلة عالم المعرفة المهمة . كما أن توكيه اصدار «مجلة الثقافة لأجنبية» التي تنقل البحوث المتنوعة في الآداب والعلوم والتكنولوجيا ليعدّ عملاً رائداً في هذا الميدان .

● ترأس تحرير مجلة «الأبحاث» .. فماهي همومك كرئيس تحرير مجلة تصدر في وطننا العربي المعاصر؟

— مجلة «الأبحاث» مجلة جامعية . وهذا يحدد طبيعتها ورسالتها . فهي لا تقبل للنشر إلا ما كان ذا قيمة حقيقية من لزاوية الأكاديمية ، وخاصة أنها في السنوات الأخيرة أصبحت تدرج ضمن المجلات التي تذكر في

«الفهرس الإسلامي» Index Islamicus الذي يעדّه بيروت Pearson . ولهذا الاعتبار، أصبحت كل مقالة تنشر في «الأبحاث» تحسب لصاحبها في ترقّيته من درجة جامعية لأخرى . ولا تنشر أية مقالة فيها إلا بعد عرضها على الخبراء في موضوعها . وهي تتسع لكل ما يكتب عن العالم العربي والشرق الأوسط بوجه عام في القديم والحديث . لهذا يواجه رئيس التحرير فيها بعض الصعوبات، ومنها مثلاً العثور على الأساتذة المحكمين الصالحين لتقييم كل مقالة على حدة، كما أن دقة المجلة في اتباع سياق موحد في التعليقات ولترقيم وقائمة المراجع .. كل ذلك يشكل مصدراً لتعب رئيس التحرير. لكن مما يخفف الأعباء وجود اثنين من المساعدين في التحرير. أما أكبر صعوبة واجهتها المجلة حتى اليوم فهي قدرتها على استقطاب العدد المناسب من البحوث في كل مرة. فإن المفروض أن تمثل المحلة جهود أساتذة الجامعة الأمريكية في بيروت في الدرجة الأولى، لكن الواقع غير ذلك. إذ أن أكثر ما يشر فيها من مقالات إنما اعتمد فيها على علاقاتي الشخصية بالكتاب والباحثين.

ولهذا، ولا استمرار الوضع المضطرب في لبنان عدة سنوات، لم تعد المجلة تستطيع أن تظهر أربع مرات في السنة، كما كان ذلك من قبل، بل أصبحت تظهر مرة في السنة، بل أصبحت متخلفة في ظهورها .. فالعدد الذي يمثل سنة ١٩٨١ قد ذهب إلى المطبعة سنة ١٩٨٣. وأرجو ألا يستمر هذا الوضع، وخاصة أن الحياة في لبنان تعود إلى وضع طبيعي.

● بعد هذا الانتاج الغزير الذي حققته في الماضي .. هل يمكن أن أسألك عن العمل الذي مازلت ترجو أن تنجزه في المستقبل؟

— يستبد بي الطموح أحياناً، فأتصور أن كل ما أنجزته من قبل لا يستطيع أن يقف بجانب ما أرجو أن أنجزه في المستقبل. بل إن كل عمل يتم انجازه تتغير نظرتي إليه حال ظهوره .. أحب أن أنصرف عن التحقيق إلى كتابة

كثير من الأشياء التي كانت وماتزال تجول في نفسي .. أحب أن أكمل
جهدي في الأدب الأندلسي ، وأن أكتب عن الأدب الحديث أفكاراً كثيرة
كونتها على مر الزمن .. وأن أعمد إلى بعض الزوايا في تاريخنا الإسلامي
فأضعها موضعها اللائق بها .. ولكن الرجاء غير الواقع . فأنا مصروف عن
كل هذا، في الوقت الحاضر، ومنذ عدة سنوات ، بكثرة الأعباء ، والأسفار،
والمؤتمرات ، والندوات ، إلخ . ولكن :
ما كل ما يتمنى المرء يدركه

.....



مقدمات عن الندوة

حول أزمة النص المسرحي

تعليق: الدكتور فلاح عطار

مستمعة ١ لم يكن بين المنتدين امرأة،
واحدة . . هذه المرة حضرته الكتابة.
المصرية فريدة النقاش بدعوة من لجنة
المهرجان غير أنها لم تشارك في الندوة .
توالت نعيش الحكمة القذيفة التي توهم أن
المنابر للرجال ٩ ولماذا وبين العاملين في
المسرح كاتبات وممثلات ومخرجات وقد
كرمت إحداهن وعن جدارة بتقليدها.

حين طلبت إلى مجلة المعرفة أن اعلق
على مناقشات الندوة شعرت أنني غير
مؤهلة لذلك، وكدت اعتذر ثم تراجع.
لقد نظرت في الوفود تضم ٣٣ رجلاً
دون أن يكون بينهم وجه نسائي واحد.
ثمانية أقطار عربية و ٣٣ رجلاً ولا امرأة
واحدة ١ . . ونذكرت بأسف مهرجان
العام الماضي أيضاً وقد حضرت ندوته

وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى وهي المعلقة المسرحية المصرية سحرة ليرب ؟

• • •

الندوة المسرحية هذا العام خلقت غرضاً متقدماً عن ندوة العام الماضي هو الاقتصاد في الموضوعات . في جدول أعمال الندوة موضوعان رئيسيان أضاف إليهما السيد وزير الثقافة - وجناً فعل - موضوع المسرح السياسي . تناول الموضوع الأول نقطتين هامتين، هما البحث والتدقيق المسرحيين ، وتطلبت كل نقطة جلستين ، ذلك أن أزمة المسرح ، كما افترض المتتبعون وجودها ، تركزت في هاتين النقطتين . وسأتناول بالتعليق القسم المتعلق بالنص المسرحي فقط .

افتتح الأستاذ رشاد رشدي الندوة الأولى متحدثاً عن أزمة النص المسرحي . تسأل هل هناك ندوة في النص المسرحي أم هناك عجز عن رؤية مسرحية أو في الرؤية المسرحية ؟ وفي الجواب على الشطر الأول قال : « ثمة نصوص كثيرة لم تزل تروى بعد (يقصد نور المسرح) ثم

تابع : أقصد أن هناك نصوصاً عربية كثيرة مكتوبة بعضها منشور وبعضها غير منشور ولكن لسبب أو لآخر لم تعرض على خشبة المسرح فالحكم على الندوة مسألة تكاد تكون مسألة « غيبة »

ظني أنه انطلق من معادلة غريبة حين ذهب إلى أننا لا نستطيع أن نحكم إلا على النصوص التي عرضت على المسرح ! لماذا ؟ ومنذ متى كان النص المسرحي لا يناقش إلا من خلال خشبة المسرح وفي عالمنا نحن البائسات ؟ ولقد بدأ المسرح في عجائنا كتاباً وما يزال يعيش في ثقافتنا وفي مداه الأول كتاباً ثم كيف يكون الحكم على الندوة « مسألة تكاد تكون غيبة » ؟ يأخذ مثل هذا الحكم معنى احصائياً ؟ ثمة نصوص مسرحية أو ليس ثمة نصوص ، بعضها مثل وبعضها لم يمتلئ ، غير أن هذا الجانب التطبيقي ادخل في الاعتبار الفني منه في الحديث عن ندوة النصوص . يبدو لي أن الأزمة الأساسية في دنيا المسرح عندنا هي أولاً وقبل كل شيء ندوة النص المسرحي ذي المستوى .

عجز عن رؤية مسرحية أو في الرؤية المسرحية ؟

يرى ان هـ بعض المفاهيم طغت على الرؤية المسرحية بل وعلى الادب عامة ، وعاشت هذه المفاهيم المسرح بالذات والادب عامة عن تطوره .. هذه المفاهيم يمكن أن نسميها مفاهيم ايديولوجية تتغير من وقت الى آخر ، يمكن أن نسميها مفاهيم اجتماعية .. ولكن ما يجمعها جميعاً هو انها مفاهيم غير فنية .

مهـ المقصود بالرؤية المسرحية إذن ؟ وهل الرؤية حلم على جناح غيمة يبحر به المفهوم اي مفهوم مها تسمى ؟ هل نعود ثانية إلى نقاش قديم بدأ مع بداية الاحتكاك بالحضارة الحديثة وانطلق منطلقاً جديداً خاطئاً وبعيداً عن واقع المشكلة في بلاد المنبت : الفن للفن ام الفن للحياة ؟ من يقبل بان هذه مفاهيم فنية رخامية تقوم بذاتها وتخلق العمل المبدع ؟ تصور بدائي يائس تصور من يرى في المقابل بان مفهوماً معيناً قادر على خلق عمل مبدع دونما حاجة الى اي شيء آخر .. المفهوم في اساس

أما ما يلحح إليه الدكتور من ان هناك نصوصاً كثيرة مكتوبة بعضها منشور وبعضها غير منشور فلا يستطيع المرء ان يوافق عليه بسهولة ، لان القارئ الجاد في هواه الجديد للمسرح دائم البحث عن النصوص ، دائم الرغبة في قراءتها ونشيجها ، كما انه لا يوافق على تصور وجود نصوص مسرحية كثيرة غير منشورة .. إن العمل الجدي يجد على الغالب - سبيله إلى التشرؤفي مختلف الظروف ، ويجد سبيله على الغالب إلى خشبة المسرح . كم كنت أفتنى لو أسمى الدكتور بعضاً من هذه النصوص واستعدى استنود على الظروف التي ابقته مضمراً محبوباً في أرض ظامئة ترى في الص المسرحي إدواء حرمان تاريخي طويل .

ثم يرى الدكتور رشدي ان اغلب ما عرض على خشبة المسرح في مصر محاولة تنقصها الخبرة الفنية والثقافة المسرحية مع اقراره بوجود الموهبة . ثم ينتقل بعد ذلك الى طرح الجزء الثاني من سؤاله الاول : هل هناك ندرة في النص المسرحي ام هناك

الرؤية ، تجسيد في مفهوم . ليست
الايديولوجيا سبباً في فشل عمل في ما ،
وليس غيابها سبباً في نجاحه ، هذا إذا
سلمنا بوجود اعمال فنية هوائية إن هي
خلت من ايديولوجيا عامة تخلو من منازع
وانجاعات تكمن في الصميم من صميمها .

بجد الدكتور رشدي المسرح الموجود
في مصر بأنه « مسرح الفكرة » . اعني انه
مسرح دعابة لفكرة ، ومما كانت
الأفكار ومما جلّت ، ومما عظمت ،
ومما كان شأنها فصيرها إلى الزوال ، !!
« أعتقد ان مسرح الفكرة » مسرح
الدعابة لفكرة معينة ، أياً كانت ، هو
من الأسباب القوية التي تعوق تقدم
المسرح عندنا .

نحن إذن أمام نعمة على وتر رتيب .
ولكن كنت اتقن لو لم يوجد التسمية ،
لو لم يقل : مسرح الفكرة او مسرح
الدعابة لفكرة ، فيها مختلفان ، ولو لم
يوزع اوراق النعي ! كل شيء الى زوال ..
الفكرة الى زوال . . والإنسان الى
زوال .. والشيء الوحيد الذي لا يزول

هو (المفاهيم الفنية المحضة) .

أما لماذا يحول مسرح الفكرة دون تقدم
المسرح في بلادنا فأمر لم يشرحه الدكتور
رشدي ..

لندع جانباً مسرح الفكرة فالقسمية
غير دقيقة ، ولناخذ مسرح الدعابة لفكرة .
لقد تعايش هذا المسرح مع ألوان المسرح
الأخرى في معظم انحاء العالم المتحدين ،
ولم يحمل له أحد عصا الاتهام ولم يعتبره
مسؤولاً عن التخلف أو التقسّم ، ولم
يحتكر المسرح لنفسه ، ولقد شهدت مرة
في مهرجان أدبيرة الفني مسرحية « نساء
طروادة » التي اعدّها للمسرح إغسداداً
جديداً « سارتر » . وخرجت من المسرح
وأنا اتقن من صميم نفسي ، لو كان للمساة
فلسطين مسرحيون من هذا العيار ،
يبرزون المساة ويقدمون مسرحاً دعائياً .
اذكر ايضاً ان شعوراً مماثل قد انتابني
حين انتهيت من قراءة مسرحية الأستاذ
مصطفى الحلاج « احتفال ليبي خاص في
دريسدن » فثبت ان يكتب كاتب
لفلسطين مسرحية بمائة .

إن مسرح الدعاية لفكرة ليس شيئاً رديئاً ، وليس يدحض بهذه الباطلة . وإذا كان لا يقبل بإطلاق فإنه لا يرفض بإطلاق ، ولا يمكن بعد ذلك أن يكون مسؤولاً عن تخلف المسرح . إن قيامه الجدي في حياتنا بعيداً عن الرخص والمزايدة والاتجار ، ضرورة تفرضها ظروف المرحلة . وأنا أرى مع الأستاذ رجاء النقاش أن « المسرح الذي يحمل فكرة الدعاية لغاية معينة خلال الحركة أو خلال وضع معين يذهب إلى التقدم ، إلى التحرر ، هو من الأعمال الفنية التي تهدف إلى أن تغير العالم وتساعد على التغير ، ولا تكون شاهداً عليه فقط . »

إن أشد الأمم ادعاءً للديمقراطية قد لجأت إلى مسرح الدعاية وسينا الدعاية والأمثلة على ذلك كثيرة . ونحن في ظروفنا وحياتنا ومعاركنا وهزائنا أخرج ما نكون إلى مسرح الفكرة ، واغنى ما نكون عن الزخارف التي ليس فيها ما يصمد للإعصار . وقد سبقنا إلى ذلك أمم كانت اثبت منا على درب الكفاح ،

أقصد الغيتام .

• • •

السؤال الثالث بعد مدى وأعمق في الدلالة . هل يجب أن تكون هناك صيغة مسرحية عربية ؟

يرى الأستاذ رشدي ، « أن البحث عن هوية للمسرح العربي هو نوع من التخطيط الذي لن يؤدي إلى نتيجة لأنه في أصله نوع من التعصب لا أرى له مبرراً أو داعياً ، والتاريخ كليل بآث ينفذ بالكثير من الأمانة على هذا . »

كم من السليات تكسر باسم تخلفي التعصب !

البحث عن الهوية في قلب الاقتباس والتمزق والتلس هو البحث عن الذات ، عن الأصالة ، عن الانتماء ، عن البيئة التي يطرح العمل من خلالها . وذلك أمر طبيعي تفرضه أبسط المستلزمات . وكيف لا يكون الأمر كذلك والقارى بالضائع أو المشاهد من حقه أن يبحث عن صورته ، عن مشكلته ، عن وجوده ، عن كيانه الخاص في قلب الركام المتدفق توجه

الحضارة العصرية التي تساعد هذا المواطن العربي على أن يستوعب منجزات هذه الحضارة الحديثة .

وفي الجواب يقول : « أعتقد أننا لم نستطع بعد أن نكون مثل هذا المسرح . أعتقد أن هناك علامات على الطريق بدأت تظهر ويمكن الانطلاق منها إلى تحقيق مثل هذا الهدف الكبير . »

ويأتي السؤال الثاني ليضع على الحروف النقاط : « ما هي المواقف التي تقف في طريقنا وما هي أوجه القصور وما هي علامات المنحمة عبر الطريق » ١٩

أذن فالقضية ليست قضية تعصب أو بحث متعصب ، إنما قضية وجود أو لا وجود .

وحين يستعين الأستاذ رشدي بالتاريخ يحيطه الشاهد . فالتاريخ مع المسوبة الواضحة وليس مع العموميات . حقاً هناك كل هذه التيارات التي كانت تغطي حقبة زمنية معينة - الاغريقية - كما أراد ، الكلاسيكية ، الرومانية ، الواقعية ، ولكن ماذا يعني كل هذا ؟ ألم يكن للمسرح الفرنسي الكلاسيكي مثلهوينة المتميزة عن هوية المسرح الانكليزي

واقتراساً ، يبحث عن كل ذلك لا بدافع التعصب بل بدافع استمرار الوجود ، لا الوجود المأمسي بل الوجود الحقيقي . أوليس من الطبيعي أيضاً أن يكون من هموم المسرح في حياتنا بكل تمزقاتها الطموح إلى منح رؤية واضحة وصادقة ترد القارئ العربي إلى ذاته ؟

إن موضوع الوجود الفعلي لمسرح عربي ذي هوية متميزة أمر ، ورفض الفكرة في أساسها أمر آخر .

ولذا فإن السؤال الذي طرحه الأخد فوزي كيالي وزير الثقافة بشكل منطلقاً هاماً في البحث ، وهو جدير بالكثير من الاهتمام .

« هل استطاع المتفنون العرب حتى الآن أن يكونوا مسرحاً عربياً له خصائصه وله ميزاته وقادد على أن يقوم بدوره في صنع الانسان الذي تحدثت عن الحاجة الملحة إلى خلقه ؟ » « إنسان عربي جديد ، إنسان له هويته الواضحة الينة ، هويته العربية التي تتركز على معطيات الحضارة العربية خلال التاريخ وتتركز في الوقت نفسه على معطيات

الكلاسيكي .. ؟ تلك مسألة لا تحتاج الى نقاش .

أم هل تراه يتصور أن المقصود بالهوية العربية المسرح مسرحاً لا يرتبط إطلاقاً بكل ما سبق من تراث عالمي وما يقوم الآن في العالم من اتجاهات فنية ؟ .

بعد ذلك يستدرك الأستاذ رشدي فيقول معجلاً: « المسرح العربي اذا كانت له هويته الخاصة ففي رأبي أنه يكون مسرحاً يمثل ويعبر عن قضايا الوطن العربي ، أي يصور الشخصيات العربية ، « يتصور » الأحاسيس والمشاعر العربية ، ولا يكون مجرد أداة نقل ، أداة إعلام ، أداة دعابة لفكرة طارئة ، لفكرة لا بد لها أن تزول منها عظم شأنها » .

وإذن فذلك هي القضية ، مسرح في الهواء ! الفكرة هي المسألة ! أما كيف يعبر الكاتب عن قضايا الوطن العربي ويرسم ملامح شخصياته ، يصور الأحاسيس والمشاعر ثم لا يعلم بعد ذلك هذه الجزئيات ، ولا يكون له موقف واضح محدد ، كيف يبقى على السطح يأخذ شكله

وتعرجاته حاضراً كغائب ، محرماً عليه أن ينطوي على فكرة (منها عظم شأنها) لأن شبح الموت يحوم فوقها وحدها فمصعب ، ويبقى على الأحاسيس والمشاعر إن جاز هذا الفصل ، فأمر لم أجده تفسيراً لأنني لا أحب التعنت ولا أنجاوز بقراءة في السطور .

تستلفتني بعد ذلك كلمة « يجب » في العبارة التالية التي لم أكن أتوقعها : « ان المسرح العربي لم يكتسب بعد هويته التي يجب أن يتميز بها » . وإذن فليس من لنعصب والتعبث أن نتحدث عن هوية يجب أن يتميز بها ، وإذن ففي النص الذي بين يدي نلغخ ومنسوخ تبقى معه الفكرة وحتى النهاية منسوخة باستمرار .

* * *

بصر الأستاذ سعد الله ونوس — محقاً في ذلك — على ضرورة الوضوح الفكري لدى الكاتب ، الوضوح الذي يتضمن وضوحاً في المفاهيم الايديولوجية والاجتماعية وينبثق في تعامله مع الواقع ، وينعكس بشكل حتمي على الوضوح الفني ويمكن

الكاتب من العثور على الشكل المسرحي الملائم لمضمونه الفكري وينقله من العشوائية والتخبط .

إن جزءاً من أزمة المسرح ، عنده ، هو انعكاس لتأزم الأوضاع السياسية والاجتماعية . وهذا صحيح . غير أن ما انتهى إليه بعد ذلك من ان و الأحداث في تغيرها السريع تسبق الأدباء والفنانين وتصبح هي المسرح الحي الفعال الذي يتأثر به الناس وينفعل المجتمع ، ومن أنه لا يعود مبالغة ، أن يقال إنه في كل مقهى من مقاهي البلاد العربية مسرح حقيقي متقدم وأكثر نضجاً وأعمق أحياناً من المسارح الحقيقية القائمة في العواصم العربية ، ، ان هذا الذي انتهى إليه بعد ذلك كلام يحتمل المناقشة من وجهة نظره هو ذاته . إذا كان يدعو إلى أن تتوفر للكاتب المسرحي الرؤية الفكرية الواضحة للإنسان والمجتمع ، إذا كان مطالباً أن يعي الواقع من خلال رؤية معينة ، وان يطرحه للناس من خلال هذه الرؤية ، وكيف يشهد للواقع الحام في الملامهي

ويعتبره مسرحاً حقيقياً متقدماً وأكثر نضجاً ؟ المسرح ليس نشرة إخبارية . وليس تعليقاً على واقع . هل يقصد بذلك العفوية وسرعة الاستجابة والانفعال بالأشياء ؟ ولكن العمل الفني ليس محض انفعال . إنه فاعل وإلى حد كبير ، يشف ويكشف ويمنح منظوراً هو منظور الفن وانعكاس الواقع من خلال شخصية الفنان ورؤياه الأمتق والأصدق والأكثر خصوصية . والمهترج في واقعته بعد ذلك ليس مضطراً ، وإلى هذا الحد ، إلى ملاحقة الأحداث بتبدلاتها اليومية . الفنان الأصيل ذو الرؤية الواضحة قادر على استيعاب الأحداث وتخطي جزئياتها السريعة التبدل وتكوين صورة ذات أفق يقف عند التفاصيل اليومية أو لا يقف ، ولكنه باستمرار أكثر كلية واستيعاباً ، وأثبت لتفاصيل الأنباء ، وأصدق دائماً في التعبير عن الواقع من مباشرة المقاهي ونكاته السليسة التي تشر الجمهور وتحمل السلب والايجاب ، والحقيقة ، والمغالطة ، وتهدم

أكثر مما تبني تحت ستار النقد وحرية التعبير .

• • •

فضية أخرى هامة ألهمها الأستاذ سعد الله في حديثه عن النتائج التي يؤدي إليها عدم وضوح الفكر أو عدم وضوح الموقف السياسي والاجتماعي لدى الكاتب . أول هذه النتائج ، في نظره ، ما يلاحظ من « تغلغل ومن تنزل في معظم التناج المسرحي ومن محاولة لقول نصف الحقيقة فقط » . الظروف الموضوعية هي في نظره سبب ولكنها ليست السبب الجوهري . السبب هو « تغلغل الرؤية الفكرية الكاتب نفسه » - ضرب مثلاً على ذلك كلمة قالها أحد المسرحيين في ندوة تلفزيونية جاء فيها أن لمعظم مسرحيات خائمتين ، خائفة في الدرج وخائفة على المسرح ، ومارد به الآخر حين قيل له : « أنك بهذا تجهض كل شيء في الفصل الأخير » فأجاب : « هذه هي الطريقة الوحيدة لكي يمر » ..

أخالف الأستاذ سعد الله في ربط هذا

الأمر بوضوح الرؤية . أن كتابة الخائمتين واحساس الكاتب باجهاض العمل ، يعني انه يقوم بكل ذلك وهو واثق لما يصنع ، فالأزمة هنا أزمة السان أولاً ، وكاتب ثانياً .

أنا أفهم ان يكتب الكاتب لأن لديه ما يقول ، لأنه يريد أن يقول شيئاً معيناً يطلقه أن يجبه ، أما ان يقدم كل هذه التلذذات في سبيل « تمرير العمل » فتسويغ مرفوض .

إن الحرية ضرورية ، لكن الكاتب مدائن سين نستعيد فكرة النشر ، وحين يكتب خائمتين . أنا أشك في انه يفعل هذا ، وإن كان قد فعله حقاً ، فليفيد منه في ظرف آخر ، ربما .

ونجبل إلي ، في كثير من الأحيان ، ان مثل هذا الكاتب يغطي جهنم بتبريرات موضوعية ، ويتخلف حين لا ضرورة ، ويتكيف حتى قبل ان يطلب منه أن يتكيف . والحرية بعد ذلك ، وبالنسبة للكاتب على الخصوص ، ليست منحة ولا أحد يتكرم بها عليه ، انها تنتزع ، ينتزعها بالكلمة الشريفة الصادقة

والرأس المرتفع ، وبالخاتمة الواحدة
لا بالختين .

• • •

كان مقال الأستاذ جلال خوري محاولة
استعراضية غير مركزة ، قد يصفى لها
حشد من الطلاب بهرم الكلمات الغريبة ولا
يعرفون عن المسرح إلا القليل ولا يحسن
أن يعرفوا ، وهي لم تقدم في مجال الحوار
ما يفيد .

• • •

أما السيد وليد اخلاصي فقد حدد
منطلقاته على الشكل التالي :

١- الاعتراف بأننا نلتزم مختلفاً

٢- فشل برنخت في المسرح
العربي

٣- نجاح تجربة عربية كتجربة
الطيب الصديقي .

المأساة في نظر السيد اخلاصي هي
« فقدان رجل المسرح او فقدان الرجل
الذي يصنع الفكر المسرحي » وهو
يرى ان « القضية ليست قضية نصوص ،
والمسرح العربي ليست مشكلة في قضية
النص ... وقضية النص تواكب عملية
الفعل المسرحي » .

أشير أولاً إلى ان الحديث عن التحلف
قد استمرار قبض عثن وسيلاً من سبل
الخلاص . كلما اعين التحليل احتمينا
بظاهرة التحلف دون أن يكون لها
مدلول في الذهن واضح أو ارتباط أساسي
بالموضوع .. أما فشل برنخت في المسرح
العربي فعلم مبني على غير أساس . من
قال أولاً إنه فشل ؟ وعلى فرض ذلك فمن
هو المسؤول : المترجم أم المخرج ؟ وما
نصيب برنخت من التبعة ؟ ولماذا يجعل
وزم هذا لما يحسوا الاقباس أو
التدبير ؟

وأما تجربة الصديقي في المقامات فيبدو
ان أكثر المنتدين متفقون على الإعجاب
بها ، باستثناء الأستاذ ممدوح عدوان ، الذي
ذهب إلى انه لا جديد في هذه التجربة .
أخذ الصديقي المقامات وحولها إلى حوار
على لسان الممثلين ولم يأت بجديد . يبدو
من تعليق المنتدين أنها تجربة متميزة
وأصية بنيت على أرض الحاضر من
التراث ، وهي جديرة بالتأمل . وقد
استلفتني في هذه المناسبة تعليق للأستاذ

أرى أن هذا الطرح لا يخلو من مبالغة. والإمعان في الحديث عن الخوف وانعدام الحرية لون من التطهر الجاني ، من الهروب من مواجهة الواقع ومن محاولة تغطيه إلى ما هو أفضل . المفروض في الكتاب أنه قادر على التحرر من مخاوف قد يعانيها الجمهور إلى حد ما ، قادر على الريادة ، يحمل مسؤولية الكلمة ولا يضع في غايه « الكونتول » . وهو إن فعل ذلك كان معمم شهادة على الكتاب. يتجاوز الدكتور صبان أيضاً مشكلة النص ليقول أن « النص لم يعد هو المهم ، بل هي الرؤية المسرحية » (لا أدري كيف ؟) .

« والمتبع للحركات المسرحية الحديثة ، وخصوصاً في التجارب الأمريكية الحديثة ، يرى أنه يمكن صنع المسرح من جزئيات الحياة اليومية كشرح الواقعة دون الاعتماد على نص حقيقي أو دامي ، وأنما جزئيات الحياة ، والحياة اليومية ، يمكن أن تصنع مسرحاً إذا أردنا » .

وجاء النقاش قال فيه « أن تجربة الطبيب العديقي قد فتحت لنا طاقة على كنز من المادة المسرحية البكر التي كاد الغرب يستفدها في تراثه ، ولم نغشها بعد » . وتلك مسألة مهمة . قد يكون التراث عبثاً يهبط ، وقد يكون معيناً إنسانياً يفجر في حاضره بعض ما فجره في ماضيه من طاقات وإمكانيات ، وكل ذلك يتوقف على أسلوب تعاملنا معه انطلاقاً من الانصهار فيه إلى الانسلاخ عنه . لا بد من أن نتقن حوار التراث والإبداع تحت ثقله أو خسرنا الانتباه إليه .

• • •

الدكتور صبان يرى أن انعدام الخبرة الفنية والرؤية المسرحية لدى الكتاب إلى جانب الخوف الداخلي الشاسع عن القهر (نوع من الكونتول - حسب تعبير الدكتور صبان) وانعدام الحرية في كثير من النظم العربية القائمة الآن ، هي التي أوجدت نصوحاً مريضة وغير واضحة في كثير من الأحيان .

أشياء أشد اربساطاً بإمكانات الكاتب وتطلعاته ومدى إيمانه بهد.

يقول الأستاذ النقاش أنه لا يعرف أحداً ممن كتب في القضية الفلسطينية وكانت له تجربة حقيقية مع حوكمة المقاومة أو مع القضية الفلسطينية في واقعها الحلي ، وكل ما كتب عن هذه القضية باستثناءات قليلة جداً جداً كان مستمداً من الكتب ومن القراءات ومن المعارف المنشورة في الصحف .

أنا أرى أن معظم من فعلوا ذلك قد أسهلوا الطريق ، ولم يكن في مطابيحهم ، حتى ولو كانوا متفرغين ، أن يعيشوا صدق الواقع في الأغوار أو في الحيام . ولحب هذا أن أنقل تعقيب الأستاذ جميل عواد ممثل مظلة فتح الذي طالب بتوصية المهرجان بأن يتبنى موضوع فلسطين . قال : « انني أدعو كل الكتاب المسرحيين العرب ، باسم حركة التحرير الوطني الفلسطيني فتح ، التي أمثلها ، للاتصال بنا . ونتعهد بأن نفتح لهم باب الاطلاع والمعايشة في أجهزتنا وقياداتنا ومراكز أبحاثنا وقواعدنا

أساءل : أو ليس تأليف جزئيات الحياة اليومية مجرد ذاته هو صنع مسرحي؟ أرى أننا لم نبلغ بعد المرحلة التي نتحدث فيها عن أهمية النص المسرحي ، حتى على فرض أنه قد فقدنا في المسرحي الأمريكي . يجب أن تقيس الأمور على ضوء واقعنا الفكري والفني وإمكانات هذا الواقع وأسلوب تطوره . في العالم تقاليع كثيرة وليست كلها صالحة للاقتباس .

• • •

تتلخص المشكلة لدى الاستاذ رجاء النقاش فيما يلي :

١- وجوب تفرغ الكاتب المسرحي لفنه وعملة بجملة أنه لا يتيسر له أن يعايش الحياة المسرحية من الداخل إلا إذا كان متفرغاً .

يبدو لي أن في هذا الكلام مبالغة كبيرة . فثمة عدد من الكتاب المتفرغين أو شبه المتفرغين في هذا المجال من لم يرق بهم التفرغ إلى مستوى العمل المسرحي الجيد . ومن كانت حصية تفرغهم عملاً أقرب إلى الاخفاق . فنظروا الخارجية ذات شأن ، ولكن تبقى بعد ذلك

متفرداً بذلك ، ان بلادنا لا تعاني من أزمة في النصوص المسرحية بالنسبة الى ظروفها وتطورها الاجتماعي والفني .
تختلط في حديث اكثر من تحدثوا أزمة النص المسرحي كواقع راهن ، بأساليب معالجة هذه الأزمة ، بأساليب الموضوعية وغير الموضوعية ، بالإضافة الى الحكم على المسرح حكماً عاماً استطرادياً وليس من خلال النص .

* * *

حسن الدكتور رشدي في مستهل جلسته اليوم التالي مناقشات اليوم السابق عن أزمة المسرح . كان الرأي متفقاً على وجود هذه الأزمة التي تعود في نظر المنتسبين الى امرين ، نقص الرؤية المسرحية ونقص التجربة المسرحية أيضاً .

* * *

عاد المنتدون في هذا اليوم الى مناقشة موضوع أزمة النص . تحدث الأستاذ كامل القيسي عن المسرح المدرسي أولاً . ثم تناول الحديث بعد ذلك الأستاذ حنا مينة فأكد أن المسرحيات الجيدة لا تنم في الأدراج بل تجد سبيلها الى الظهور ، وان أزمة النص تعود لا الى العجز في الرؤية المسرحية ولكن إلى عجز في الرؤية الفكرية [لم لا تعود الى كليهما معاً]

٢ - -

المقانة ، واعتبار هذه الندوة نداء رسمياً .
هل من عذر بعد ذلك للكتاب إذا تقاعسوا ولم يستجيبوا . إن أقبل ما يتوجب على الكتاب - إذا استطاعوا - هو أن يلبوا هذا النداء . وإذا ما فاتهم شرف الاسهام الفعلي في حركة الغداء فإن أضعف الايمان هو ان يعيشوا هذه الحركة من الداخل وفي معاقليها .

٢ - كثرة المحرمات في المجتمع

العربي ويعني بشكل خاص ما يرتبط بالدين . فالكاتب الذي يأتي بأفكار بطل ديني يستطيع أولاً ان يعطيه معنى عصياً ، ويستطيع ثانياً ان يكسب الجمهور الواسع العرض الذي يدونه يقل التأثير المسرحي بشكل كبير .

ارى ان الاستاذ النقاش يغالي في طرحه لهاتين النقطتين بالنسبة لأزمة النص المسرحي ، في حين ان تعليقه بعد ذلك على التراث واهميته وضرورة التعرف اليه أمر اكثر جذرية .

* * *

يرى الأستاذ صلاح عبدالعبور ،

إلى جانب أسباب أخرى موضوعية منها امتلاء حياتنا بالسلبات والتكاسات، واقتدار الكاتب إلى المعالجة الخيالية، طرح الأستاذ مينة قضية جديدة بالتأمل أثناء حديثه عن التراث وتجربة الأستاذ الصديقي فقال : « التراث يجب أن نعامله من طريق الاستعادة وليس الامادة » .

ثم رد على الدكتور رشدي فقال : « أنا لا أعتقد أن الفكرة إلى زوال، إذا زال الفكر فماذا يبقى من الإنسان ؟ الفكر يتوالد ويرتقي إلى أعلى ولكنه لا يزول أبداً . »
« لقد لاحظت في كلام الدكتور رشدي رفضاً للرأي، وهذا المبدأ هو الصحيح، الرأي مطلوب وهو الذي يمنع كل هذه الفهم وهو الذي بالتالي يمنع التغير والتقدم الاجتماعي » .

• • •

تدخل في النقاش الأستاذ وزير الثقافة فلاحظ أن المتحدثين قد شددوا على أزمة الحرية، على طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتب والسلطة، فحاول أن يعطيا حجمها الحقيقي كي لا تكون ملاذاً يبرر كل عجز أو قصور، إن معظم ما كتب بعد الخامس من حزيران في معالجة هذه الأزمة قد وجد سبيله إلى النور بشكل

أو بأخر، وأزمة الحرية بعد ذلك وتمثل في أزمت متعددة ذات أبعاد مختلفة ولها أكثر من طرف، بعض أطرافها السلطة والبعض الآخر يتمثل في المجتمع نفسه، والكاتب يحمي لأن يقط المسؤولية كلها على عاتق السلطة، وهذا الكتاب لم يعالجوا الموضوع بالعمق والشمول الكافين، الكتاب يسلكون الطريق السهل والآخر سارلاً فهو بحث موضوع السلطة وعلاقتها بالسلطة، ولكن هل هذا كتاب يبي مجتمعاً جديداً، ليبي إنساناً جديداً، « أنا لا أقول إن هذا خطأ ولكن لوقوف عليه هو خطأ » .

هاجم الأستاذ فوزي - بحق - بعد ذلك ظاهرة التكرار في المسرح، عدد من المسرحيات يعالج الموضوع ذاته ودون إضافة، والسبيل مع ذلك مفتوح لمعالجة قضايا أساسية جداً تسهم في تطوير المجتمع وتوعية الجمهور دون عصابة مباشرة معه وهي بعد ذلك وراء فساد السلطة، بل وراء فساد أكثر المنظمات والمؤسسات .

أرى أنه من المفيد أن تؤخذ هذه الملاحظات مأخذ الجد وأنى حد بعيد فهي

رشدي ، يبدو أنهم لم يفهموا جيداً هذا الفرق بين الفكرة والفكر ، ولم يفهموا لماذا يصير الدكتور على أن تكون الفكرة دائماً مسخرة للدعاية . من هؤلاء الأستاذ راجي عنابة والأستاذ محمود عدوان والأستاذ صلاح عبد الصبور .

تأول الأستاذ راجي الموضوع من زاوية الجمهور ، ورأى أن الجدل حول أزمة النص المسرحي قد دار في ما وراء السباب والإمامي للشرح وأغفل جمهور المسرح كما رأيت أن الافتتاح على جماهير أوسع والتفاعل معها سيبدلان معالم النشاط المسرحي الحالي ويسهان في حل الأزمة . الأستاذ عدوان وقف موقفاً خاصاً من تجربة الصديقي ، خالف فيه معظم من شهدوا مسرحية الصديقي .

رأى ، أن التجربة غير كلمة وأن الاستفادة من المقامات يعني الاستفادة من المادة التاريخية لم تكن واضحة . . كلمة الأستاذ رجاء النقاش الأخيرة كلمة نسوية ألح فيها على بعض ما يجب أن يوصى به بين التوصيات .

فعلما من أبعاد الأزمة الحقيقية ، لا في المسرح ، بل في تفكير المسرحيين .

يرافق الدكتور رشدي محققاً في ذلك ، على أنه من الضروري أن يتحمل المجتمع بكامله المسؤولية .

ثم ينطلق في تعليقه من القضية التي أثارت حول الفكرة والفكر والرأي الخاص والرأي العام ، فيجند ويتعرف بالمنافسة إلى تجهيل منافسيه وينهمم بعدم الفهم ، ويحاول بغير توفيق اللجوء إلى مراوحة لفظية بين الفكرة والفكر والرأي الخاص والرأي العام ، وبذلك يشترك مع الأستاذين أكثر المتدينين في تهمة « عدم الفهم » هذه التي أحسب أنه قد لام نفسه على التورط فيها لأنها أصبحت لغة قديمة وسلاحاً مغلولاً في النقاش ...

الأستاذ مينه يرى ببساطة أن الفكرة بذاتها هي جزء من الفكر ، ونحن نتحدث عن الكل ، ينطبق هذا على الفكرة وعلى الرأي ، و « تبقى المسألة في لعبة الألفاظ » .

ويتفق معه في ذلك أكثر المتدينين وقد تولى بعضهم الرد على كلام الدكتور

واختتم الدكتور رشدي بعد ذلك الجلسة .

• • •

الحكم في النهاية بالنسبة لهذا الجزء الذي علقت عليه بطل لصالح الندوة وليس عليها . لم نخل من العمومية والتناقض والاستطراد وعدم وضوح الأفكار في أذهان المتكلمين في بعض الأحيان ، ولم تحقق بعض الحوار الحقيقي في أحيان أخرى . لأن بعض المتكلمين يتكلمون من ألقهم الخاص ، ويصرف النظر عن انجذابات المناقشة . في ذعهم مجموعة مقولات **يودون** طرحها وبأي ثمن . وقف بعض المنسقين أيضاً عند أشياء هامشية وألغوا عليها لها غير أن النقاش في مجموعة كان يرسم معالم أزمة وسلم للقارئ أو المستمع الخبوط . وكانت احاديث بعض السادة المنسقين مركزة ومكثفة ثم حقيقة عن رؤية واضحة وتعبير عن وجهة نظر متميزة .

• • •

ان أزمة النص جزء من أزمة الثقافة لا يمكن تناولها بعزلتها وهي مرتبطة بمرحلة ضباب لم يتجاوزها بعد المتنق العربي الذي يعيش ممزقاً بين الثقافتين الثقافة الموروثة القروية زمانياً إلى حد كبير ، والثقافة العصرية المنسوخة الغربية مكانياً .

وإذا كانت كتابة النص المسرحي تحتاج

إلى معاناة طويلة من خلال مجارب المسرحيين واحتكاك متفهم بالنتاج المسرحي العالمي ، فإننا نحتاج أيضاً وإسماً إلى ارتباط الكاتب ارتباطاً عضوياً ببيئته التي فيها يعيش ولها يكتب . ان الكاتب المعزول الذي لا يعيش قضايا أمته مكاناً وزماناً بكل مسارب نفسه ، بكل ذنوبه الفكرية ، وبكل تضاعيد شعوره ، لن يقدم إلا مسرحاً هامشياً متعباً يتوه باللا أصالة ويعوزه التعامل مع الحادثة وترميخ الجذور في مشكلات البيئة .

يبقى بعد ذلك أن نشير إلى أن كل التوصيات والأحاديث تظل عبثاً وقبض ربيعاً ومجهولاً للمشكلة من الخارج إذا لم تتوفر لدى الكاتب الرغبة الصادقة في التفاعل الجدي الحياتي مع كل ما يحيط به ، وفي الدرس المتواصل الاصيل المترهب للنتاج المسرحي . درس يجعل تقاعه هذا أكل وأصدق ، وإذا لم تستمر في أعماقه رغبة في الخلق وفي الإبداع نجد معالمها رؤية فنية فكرية وأخلاقية بالمعنى الكلي للكلمة لا بالمعنى الجزئي .

والقارئ أو المشاهد بعد ذلك من وراء الكاتب ، يجد موقفه من خلال العمل المنجز ، إما أن يجد فيه صورته ،

محاولات تبرير ضعفه أو تراجعته ، وإذا لم تقف الطلائع على مستوى الرسالة فذلك أمر خطير .

وكيفما كان الأمر فانا أرى ان وضع المسرح والنص المسرحي يدعو الى التفاضل لا الى التشاؤم .. نحن على الدرب وبيتنا عدد من الكتاب الواعين والموهوبين والمخلصين ، والوعي بنه السداد ، والمستقبل يتبوأ أشد إشراقاً .

وكيانه ، ومخزفاته ومشاكله وتطلعاته ومنافسه ، فيستقبله ، وإما أن يرى فيه التقليدية والتزييف والتقل والتقل والادعاء والجمالة والخطابة فيسقطه .. أزمة النص من أزمة الكاتب والمسؤولية الاولى ملقاة على عاتقه .

ولندع حديث الخلف والتشتت والضعاف التي يغرق فيها مجتمعنا . الكاتب رائد الريادة مسؤولة ، وقد أسرفنا في

الرومانسية

المتنقيات وكبار السن . وقد تدهشت هذه الحطوة التي لا تواب الرومانسية تتمتع بها على الرغم مما كبلها من صريخ كثيرة مسلية كان أول من وجهها بعض الرومانسيين أنفسهم ثم حصومهم من الواقعيين والطبيين والمراقبين والرمزيين والسياليين ، هذا اذا اقتصر على ذكر أهم الحركات الأدبية والفنية التي خلقت رومانسية واحتلقت معها .

لكن ان نعرف بأن انتصار الرومانسية رغم ما واجهته من عداوة وكابده من محن لم يكن الانتصارا نهائيا ، لأنه لم يبق التأنيدي الجامع ولتصعيد الشمس . بل قد ساد في لافته الحركة الرومانسية من إعراس جديدة ويكررون كل تجديد ، خرج من يهاجم لرومانسية ويرميها بالصعب العاطفي والاعترافات الكاذبة والافصاحات الفاسدة لنفسه . وكان « موسى » أول من صحر من الرومانسيين الذين وصفهم « بالخالين » ثم خرج من رمرتهم « برفل » و « جوتيه » ، حتى بودلير الذي كان يعجب بهم كل الاعجاب ، لم يلبث أن تحول عنهم - وحمل « لوتريمو » على هذا الأدب واصفا إياه بالسعدانية والبرعائية . ولم ينته الأمر الى هذا الحد ، بل ان عصرنا ، العصر الحديث ، وهو يريد أن يبدو شديد انبساط صلب الازدة ، يهز كتفيه استهزاء بما يراه في أشعار « لامرتين » من صيانية ، وما تمص به كتابات « جورج صاند » من رقة وحنا .

ولكن ما سر كل هذا التحمل والهجوم على الرومانسية من قبل حصة جبال أو ستة ؟ لا يجب أن نرشد بظاهر . فان هذا الحمل لا يعدو أن يكون ترجمة صادقة للصيق الذي تشعر به هذه الأجيال أمام هذا الفن

قد يرى البعض أن الوقت ليس ملائماً للبحث في موضوع الرومانسية ، ونحن في عصر الذرة ، وقد يستغرب البعض الآخر أن تطرق حركة أدبية أصبح يفصلنا عنها أكثر من قرن من الزمان . مما الذي يهت من أمر « ريبه » (١) ، و « ألفير » (٢) ، و « أ. يسير » (٣) والحبوب على ذلك هو أن الرومانسية لم تنقض بانقضاء مبرمتها ، ولم تزل بزوا أساطينها . بل قد بقيت حتى يومنا هذا ، وتستغل قائمة الى ما شاء الله . ويجب ، ويكون الموت نهاية المطاف . واد ثاب سحره لا يكون غير ذلك . والموضوع ، وهذا كانت الأبحاث فيه تهولي ، فيحصلون ان أن نقول شيئاً يكون في نقص وقت حسداً ومبرر للحديث في هذا الموضوع .

ان القارئ المتتبع للحركة الأدبية في العالم يجد أن اسكتاب الرومانسيين قد أصبحوا بدورهم كلاسيكيين ، فأسماء بعض الكتب الرومانسيين أصبحت عادية يومية في المعرفة في دنيا الأدب والفن بحيث أصبحت تطلق وتستخدم دون أن نشه الى ادوايحها في عصر محدد أو تحت منوسة معينة . وقد ذكر من هذه الأسماء على ميل المثال لا الحصر : « شال بوديه » و « مدام ريكاميه » و « سانت برف » . كما أن المدارس الثانوية والجامعات قد اعتادت أن تدرج في مناهج دراساتها « فيكتور هوجو » و « ستمال » ، وغيرهما من الكتائب الرومانسيين علما كما تعمل مع « كورني » و « راسين » . وإذا كان هناك فارق بين الكلاسيكية والرومانسية ، فانه يكمن في أن أدب النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا يزال يتمتع ، منذ أكثر من مائة عام ، بتأثير بعيد المدى عند طلة اندارس وشباب الجامعات والعالية العظمى من

الحديث لأما تعتبره وقد خلاصا بها .

أما من طرف ما بين به الرومانسية ، شعر حينها بعض السخط الناتج عن العطرسة والكبرياء ، وعمل ذلك فان جميع المظاهرات الفنية التي قامت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ونصف الأول من القرن العشرين لم تكن سوى محاولات كبرى للتخلص من ير الرومانسية وعبوديتها على الرغم من اعتراف بأنها عبودية لدية متمعة ، فهم فیل عن الرومانسية ومهما يقات عنها ، فمن المؤكد أن الأدب وفن الحديث يديان بكل شيء هذه الرومانسية . ان « أزهار الشر » (٤) لم تكن ليرى اسور بولا أشعار « بيرون » ، ولولا « مقلدات » ، كانت « أعيتت مالدورور » (٥) ، ولولا « أوجين دولاكروا » لما كان المذهب الانطباعي .

ان لوقع هو أن الحياة قصي وعشعش وكن
شيء يخرى وكأنا رومانسبون كن مهادم
رومانسبون حجبوا " فمحس رقص تقبولا مكنون
كذلك . وليس من المانع فيه ان قبا أن الأدب واضر
احديش يخرجا الى النور في ظل هذ لادراك . ادراك
هذ الرقص .

ولقد ذهب بعض نقاد رومانيي
 ريميل (Roland de Reneville)
 حق فيما ذهبوا اليه - ان لقول بأنه روماني
 رومانسية عند سبقتها من مدارس أدبية
 فيون ، رونسا ، ريبية ،
 راسين ، بل وديسرو أيضاً ، هم ، رومانسيو
 تخرج الرومانسية الى الوجود . وما وجه العراية في ذلك ؟
 أو لم يتناولوا في كتابتهم أهم الموضوعات التي أفض
 في بحثها من بعدهم ولا عاثرين « و هو جو » و في
 و « برول » ؟ « إذا كانت الرومانسية تزد ، فمن
 لتزد في « الوصية الكبرى » و « الوصية الصغرى »
 وحدها في « جاك لتسيري » (V) . وإذا كانت
 الرومانسية تستقي موضوعاتها من مضموني لاثام
 الموت والحب ، فما أيسر أن نعتز على هذين
 المحترين من راعة لأشعار « روساو » : كذلك فمن
 « في جمل ما كتب « باسكاب » ، وفي بعض
 « موسو » ، وفي « فيريس » ، و « ويدر » (A)
 وعلى ذلك يحمل بنا ، بدلاً من أن نعارض بين الرومانسية
 والكلاسيكية ، كما تفعل الكتب المدرسية ، أن نبحث
 عن اتصال أو استمرار روماني ، ليس فقط في عام
 الأدب ، وأي في الانسان نفسه . اننا لا نبالغ إذا قلنا

أن خروج آدم من الجنة جاء نتيجة لتورده على الخالق .
وذا كان نيس هو الذي بدأ التمرد ، فإن البعض يرون
أن « بروميتيه » هو المحرض على ذلك . وهكذا نرى
أن البصولة والوحدة ومكرة نفس أنكار موجودة منذ
وجد الإنسان على هذه الأرض ، ونعدها في أعمال
« إيشيل » الذي عاش في القرون الخامس قبل الميلاد
بجدها في أعمال « بوترمون » من الرومانيين .

ل القراءات العديدة وما تنبؤه من تأملات تنضي
بنا الى الاعتقاد بأن الرومانسة هي طريقة في التعبير عن
الفكر وعن الشعور لا تنحصر في زمن محدد ولا تقتصر
على مكان معين ، تماما ، كالكلاسيكية . بها امحرك
الأول لعصر النهضة الايطالي ، وانعصر الذهبي الاساني ،
ولقرن الثامن عشر الانجليزي ولألماني ، وغير ذلك من
العصور وعبر ذلك من ابدان . انها هي التي أخرجت
الى انوار لوحات روبنس (Rubens) = وشخصيات
جريكو (Greco) المشرقة في الضول . وهي التي

حمادہ ابراہیم

وروماسيه هي التي أوجت مسرح شكسبير وموشحاته
وروايت ريتشاردسون ، وروايات «الاب بريكو» ،
وأخيرا هي التي كانت وراء موسيقى دي (Monteverdi)
علما وصح (Orfeo) ، ووراء موزار
علما وصح أوبراته .

ما أسهل أن نبدد دمي ونهبل عليه التراب ونقيم فوقه الصروح . ولكن سرعان ما يتأثر هذا المصعب ويهتلك الحدور التي تمتد قوياً حجارة ، فيسهل كل ما أقيم فوقه من صروح . وأوضح مثل على ذلك هو « أراجون » إسرائيليين المصنع في السريانية والذي نشر عند سنوات شهر مسرى في الرومانية .

اذن ، الرومانسية كالكلاسيكية تماما ، متعددة
الانصهار ، مختلفة الأطوار ، وهي ، كالكلاسيكية تماما ،
تعبير عن الفكر وعن الشعور . وإذا أخذنا بقوله بودلير
الشهيرة من أن الرومانسية هي أحدث تعب عن الجمال ،
فإننا نخلص من ذلك إلى أن أي عمل مبتكر أو أي تجديد

مشير ، مما يتصف بالرومانسية ويدخل في تعريفها .
 ويجدير بالذكر أن أوروبا كلها لم تعرف في تاريخها
 عصراً حافلاً بالعقريات كالعصر الرومانسي ، فقد كانت
 الرومانسية حركة عامة شملت أوروبا بأسرها ، كما أنها
 كانت حركة شاملة لجميع أنواع الفن والأدب . إن الشعر
 والرسم والموسيقى والرواية والسياسة والمجتمع ، كل هذه
 فنون نمت أوجها في ذلك العصر . وهل شهدت البشرية
 عصراً قدّم لها كل هذا العدد لحائل من الفنايين العظماء
 في وقت واحد ؟ .

ما من شك في أن البشرية شهدت عصوراً كثيرة
 زاهرة ، ولكن هذه العصور كانت ، بصفة عامة ،
 قاصرة على أمة واحدة ، أو في حدود أدب معين ، أو لغة
 محددة ، أو حضارة معينة . إن عصر « بيركليز » ،
 وعصر أغسطس ، وعصر لويس الرابع عشر ، هذه
 العصور كانت ومضات اعريقية ، لاتينية ، فرنسية على
 التوالي . فما أن كان فجر القرن الماضي حتى كانت
 أوروبا كلها على موعد مع الرومانسية ، موعد دام خمسين
 عاماً . بدأ بالجنرال والملايا في باديء الأمر ، ثم فرنسا بعد
 ذلك ، فإيطاليا فاسبب فالتر فقال ثم روسيا فنوبل . هذه
 لأقطار كلها وغيرها أعدت على القدم إلى سحابة من
 شعراء مبشرين ، وروائيين نازحين ، وموسيقيين ،
 ورسميين لا يبارون ، وسياسيين عظماء .

تجتمع بمئات ، وفلاسفة أدياناً غيروا من طريقة تفكيرنا
 ومن أفكارنا . ومن هذه الأسماء خالدة ذكر على سبيل
 المثال بيتهوفن ، شوبان ، بيرليوز ، شومان ، روسيني ،
 حوبا ، دو لاكروا ، دوميه ، جيته ، شاتوبران ،
 بيوردى ، ما زوني ، بيرون ، شبي وغيرها من الأسماء
 التي لا نعد إلا أن نحكي لها إعجاباً وتقديراً .

غير أن المعجزة لم تقف عند هذا الحد ، حد الاعتناق
 والتوافق لزمي ، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك عندما أغت
 التخصص فتم تحصر عمدة الشعر في هذا البلد وعبقاره
 الموسيقي في ذلك البلد الآخر .

وأوضح مثل على ذلك أن ست دول أوروبية قدمت
 بشرية في نفس الوقت ست شعراء عبقارة هم : كنس
 من إنجلترا ، « ليوناردى » من إيطاليا ، بوجي ، من
 روسيا « فيبي » من فرنسا « جان بول » من ألمانيا ،
 « جارييت » من البرتغال .

إن الرومانسية هي في تاريخ الجمال الفترة الوحيدة
 التي احب فيها الفن سائر الحدود الحضارية والعصرية
 وللعبية وندينية ولقومية والاجتماعية ، وعمر عن نفسه

في روعة وسجاء كأبدع ما تكون روعة وأجود ما يكون
 السجاء . في هذا تكمن عصمة الرومانسية ويكمن ح
 ها على الرغم من كل شيء . أما اللحظة الثانية ،
 فيها انبش من خلال مشية سريته بيده . وهذا ما جعل
 فنوبل الرومانسية « اختبره » تشعر بالحبس إلى قراءه
 قصيدة موسيه أو سماع حن لشوبان ، لأنك تجد فيهما
 حنة للعبدة لمتعه .

ولآن ، وبعد أن رأيت أن الرومانسية طريقة في التعبير
 عن الفكر والشعور لا تحدّها حدود من زمان أو مكان .
 تحدثت عن الرومانسية الفعلية ، الرومانسية المتعارف
 عليها في عالم الأدب ، الرومانسية الرسمية باعتبارها مدونة
 مسنّتها نكلامية وأبعتها لواقعية .

ثم يكن ميلاد الرومانسية في فرنسا حدثاً طويلاً وقع
 بين يوم وبيلة . بل لقد سبقت عمية أعداد طويلة بلغت
 قرناً من الزمان . غير أن الفترة الرسمية التي استمرقتها
 رومانسية كدت دعة تنصر لم تتجاوز العشرين سنة إلا
 . بدأت عام ١٨٢٠ وهو لتاريخ الذي
 « الأملات » حتى عام ١٨٤٣ وهو
 « سوسا سريخ سبيد » .

مراجعو فكر هوجو « آل جورجراف » . ومن الطبيعي
 في الرومانسية الفرنسية كانت قد خرجت إلى نور قل
 « لاكاربي » ، كما أنها استمرت دعة حتى بعد
 مقولة مسرحية هوجو . وتاريخ ليست سوى حدود
 منحركة . لا أنها في بعض الأحيان تبدد خطيرة مفسدة
 عندما تهدد بتقييد الفن وهو أبعد شيء عن التقييد والتحديد
 وعلى الرغم من قصر عمرها ، فقد كانت الرومانسية
 طاهره لها شأنها وحظها ولا حدود لآثارها في مجالات
 الفن والادراك في العصر الحديث . ورجوعنا إلى أصولها
 وجذورها يتيح لنا أن نقدرها حق قدرها وهو أنها تحول
 أصل في تاريخ الفكر والفن في أوروبا جميعها .

لما من شك في أن فلسفة القرن الثامن عشر كانت
 المحرك الأكبر والأول للحركة الرومانسية ، وذلك حقها
 عقلية جديدة ، عقلية حديثة . ثم إن ميلاد الرومانسية ظل
 وثيق الصلة بالتطور الذي طرأ على العلوم الرياضية
 والتحريية طوب « عصر النور » . فالواقع أن من كان
 يطلق عليهم صفة « فلاسفة » أو « الموسوعيين » كانوا
 جميعاً على صفة وثيقة بالعلوم المختلفة ، والأمثلة على ذلك
 كثيرة لا تحصى . فقد تقسّم كل من « فولتير » و
 « مونتسكيو » بعض الإغاث إلى جميع العلوم في ذلك

لمصر . وكان « دالمبير » أعظم العلماء الرياضيين في عصره ، كما كان « ديفيرو » يجري التجارب في علم صيريت ومن المعروف كذلك أن « روسو » كان مدرسا هوذا جميع لأحداث وكان باحثا في علم النفس ودرس ما أثره هؤلاء المفكرين أهمية البحث العلمي وحسرة المصنف انه كاريبيد ووضح « بين » و « فونتونيل » وغيرهما أن من الممكن : بل ومن الواجب ، أن تطبق منهج العلمي في جميع مجالات البحث والمعرفة بلا استثناء .

وعلى ذلك ، فابتداء من أواخر حكم لويس الرابع عشر بدأت تظهر هذه العقيدة الجديدة التي نسميها بحسب كل شيء « وتمحيصه » وهذه العقيدة هي التي أتاحت بعد قرن من الزمان ، للرومانسيين ، تحت حكم لويس الثامن عشر ، أن يهاجموا التقاليد الأدبية والعلمية الراسخة

ومن ناحية أخرى ، نشأت في عصر فونتينر أوى « بوانر » العلمية « والفكرية منها نوع خاص ، وهو ما كان يطلق عليه في امتحانات الأدبية في ذلك العصر لفظة « romanesque » . وكانت هذه « الرومانسية » التي انحرف عن إطار مخلوق الخرافية ، « الرومانسية » ، فكريا ، لذلك خرج القراء والكتاب ، وانجذبوا إلى جيرانهم المباشرين وبخاصة الأثريين « الرومانسيين » وقد ذهب بعضهم حتى السويد (وكان ديكاكوت أول من قدم مثل على ذلك منذ قرن من الزمان) ، وذهب البعض الآخر إلى هولانده وروسيا . ومن هذه العلمية المحدودة مخلوق أوروبا تخرجت الروح الأوروبية التي لم يكن لها يد لوجود الرومانسية . ولا يموتنا أن الرومانسية ليست ظاهرة خاصة بفرنسا فاصرة عليها ، ومما هي ، مثل عصر نهضة تماما ، حركة أوروبية ، كما أن فرنسا لم تكن أول من عاشها واصطلح بناها .

وإذا كان التفكير العقلي الديكارتي عند فلاسفة القرن الثامن عشر ، والروح العلمية المخلوقة في شمال أوروبا إذا كان هذين العاملين هما أساس الرومانسية ، فهذه سبب آخر لا يقل عن هذين خطورة وأثرا ، وهو روح الإصلاح التي ظهرت في ظل لويس الثامن عشر والسادس عشر ، فلقد رأى المفكرون في ذلك العصر التقدم الفكري وثيق الصلة بالتقدم المادي ، وأصبح تجديد المدارس والمعاهد هلفا رصديته كل تقوى والآليات وهذا ما يفسر الجانب الاجتماعي في الرومانسية . ان « لامارتين » و « هوجو » ومن قبلهم « شوبريان »

قد انجذبوا إلى السياسة وحاول كل منهم أن يععب دورا سياسيا . وكذلك انجذبت « جورج صاند » في طريق لعمل الانساني ، بل ان مسانير الرومانسيين تقريبا قد شعروا بمشكلات التي توجهها الجماعات ، وأحسوا بالضرورة في إقامة العدالة وتحقيق الصالح العام .

وثمة سبب رابع ساعد في ظهور الرومانسية وهو التقدم الذي حققته البرجوازية في ذلك العصر ، هذا التقدم الذي وقف الرومانسيون منه موقف المعارض وأشيعره سحرية واستهزاء . هذا التقدم وهذه المعارضة التي نقيها من جانب الرومانسيين كان عملا ساعد على ميلاد الرومانسية في فرنسا . وفي تلك الفترة التي امتدت ما بين ١٧٣٠-١٧٨٠ حدث بطور ملموس في الشعور القومي والعلمي في ذات الوقت جعل من عصر الموسوعة عصرا من أكثر العصور التي عرفت فرنسا حركة واضطربا . هذا الناس تنكروا قسوة القلب وجفاف المشاعر ، وحسوا حصة شعراء على الرق والعبودية ، وهاجموا التفرقة والتعصب الديني ، وبدأوا يمثلون بأنهم المدعوين إلى البرح ، وبدأ الناس يشعرون بالشفقة والرافة . ويجب أن نعلم أن أزمة في ذلك عصر كان معها صراع بين « الكلاسيكية » ونحو « الكلاسيكية » ، وبدأوا يهتمون بمشكلات التي كانت في ذلك عصر ، كان الأمر خاصا بالفرس أو بالرومانسية التي كانت من ذلك . التي دفعت بالرومانسية إلى حيوز لوجود . بقي أن نشير إلى أن بقطة الرومانسية نفسها كانت قد ظهرت في كتابات « ماوومونيل » و « جان حاك روسو » قبل أن يخرج الرومانسية إلى الوجود بصفتها الرسمية .

قلنا في بداية الحديث ان « الرومانسية » لم تنقص بانقص مدرستها ، وأنها لا تزال قائمة حتى يوم . ونقص بذلك إلى أن هناك عصر رومانسية في الأدب المعاصر ، أدب القرن العشرين ، فعندما في الرومانسية من حديث ؟ أو بمعنى آخر ماذا في الحديث من رومانسية ؟ هناك أولا تمرد الفردي الذي يمثل حجر الزاوية في كل أدب حديث يعبر به صاحبه عن نفسه . ان اسطل الرومانسي شخص يخص به حرج اطار المجتمع أو بمعنى أصبح في هادش المجتمع ، فهو يخرج على المألوف ويشعر بالذواء عبق للعقليات الأكاديمية ، وهو دائما في حدة أن أن يقهر مثله العنصرية ، ويسمى إلى الغاء كافة ما تعرف الناس عليه

من عرف ومقاليد ، ما كان منها حقيق أو ديباً أو أساسياً أو ديبياً . والأدب الفرنسي الحديث لا يزال يولي طهره لتقاليد الكلاسيكية ويؤكد حرية نقد الكلاسيكية ويسعى إلى الأثر عن طريق استجديده والاكتشاف والاختراع . ان عقلية الكتّاب الفرنسيين اليوم انما هم متمدنون سمعوا ووعوا درس الرومانسية وذهبوا في نصيغته إلى أبعد مما ذهب الرومانيون أنفسهم ، ويكفي أن تقرأ « أندريه جيد » و « جورج برنوس » و « أنسريه مالرو » و « هيري مونترلان » كأمثلة على ذلك .

والعصر الرومانسي الثاني الذي لا تزال بصادقه في كتابات المعاصرين هو ذلك الشعور بالفشل وذلك الأحساس بأنه لا طائل من وراء المحاولة ، ان الغالبية العظمى من شعراء الرومانسيين يؤمنون باستحالة خض مشيئة عيب وأن يحاولاتهم في حبيبه تقتضي عنها - مثل مفا - وهم يواجهون الأسئلة دون أن يتفخوا عنها اجابات مقبلة . فيس هناك من يمين سوى اليقين بأنه ليس هناك أي يقين . وطبعي أن يعرضي الثلث إلى سحرية ما . تعيى بها أعمال الرومانسيين ان أجمل ما كتب الرومانيون هي تلك الصفحات لصحيفة امريّة . هذا التشكك وادب الحديث . وإذا كان هناك دور في الأدب الحديث أن التشكك عند المعاصرين قد بلغ حد السقوط والاندحار وهناك سمة ثالثة تشترك فيها الرومانسية والأدب الحديث . فيين الرومانسية ، على الأقل في بدايتها ، وبين

العصر الذي نشأت فيه ، كان هناك ما يشبه ثورة أو اختلاف ، هذا الخلاف قائم ليوم بين الأدب الفرنسي وبين العصر الحديث .

وأخير ، عندما اصطدمت الرومانسية بالوسط الذي ترعرعت فيه ولقيت لشوائد والعنت من جمهور حاد عليها أو غير عاين بها ، اضطرت إلى لتأزل و « الموطأ » فهي لم تستقر لا بعد تدولات وتنازلات بعد رصوب إلى غايتها الشريفة البيلة . ولقد ظل الرومانيون يعانون من وخز الضمير بسبب هذا التوطؤ .

وهذا هو حال الأدب الفرنسي الحديث ، كل ما هناك أن الأحوال تطورت وتغيرت خلال قرن من الزمان وحلت الأدبية مكان الحرية التي كانت قائمة ، وحين ادكاه العقيم مكان المثالية الخائبة .

حمادة ابراهيم

- (1) بطل الرواية التي كتبها شاتوبريان بنفس الاسم .
- (2) اسم شاعري أطلقه لامارتين في « تاملاته » على امرأة التي أحبها .
- (3) اسم شاعري أطلقه مكتور هوجو على نفسه في بعض القصائد التي نظمها بين 1825 - 1840 .
- (4) إلهام الهم : مؤلفها شارل بودلير .
- (5) إلهام المادورور : مؤلفها أيرينور دوكلان لوتريمون .
- (6) إلهام : هوبو .
- (7) إلهام : ديدرو .
- (8) إلهام : راسر .

من هنا وهناك

الحذر من الرجال

يقول من الرجال من ان نعمته عليه
وان اعم عليك من عنيك ، وان حدثته كذب ،
وان حدثك كذبا ، وان اتهمته خائفا ، وان
اتهمك اتهمك .

منه بصفي لث ود اخيك ان بسداد بالسلام ،
ونوسم له في الجبس . وتدعوه بأحب الكتي

عمر بن الخطاب

نأدم مدامك دون الناس كلهم
مردا وحيدا ففيها عنهم شغل
مات الزمن اذا حديثهم فرهبوا
بما تقول وان خاطبهم عطلوا
لم يبق الا أساس فاض عبيهم
فجمله الأمر غيهم أنهم سفل
ان حدثوا كذبوا أو حدثوا عرضوا
أو موزحوا سُخفوا أو جونسوا ثملوا
ابن وكيع

حول السيريا لية والسياسة بشير السباعي

فا موضوع السريالية والسياسة موضوع هام من أكثر من رلوية . وإذا كلى منها من رلوية التلرير لاجز حركة فية لى رملنا . فلهه مهم مدرحة أكبر من رلوية علم سوسولوجيا الاجتماعتسيا الراديكالية الذى لى اسمه السرية صليل لوى . الفكر الفرنسى اليرليل الأصل . فى كتبه عن جورج لوكاش . ولذا فلا عفر من الإقتصار نعليها على مقال صغير غرب على الإشارة إلى مجرد مخرج .

١ - يرهم الكتائب لى إعجاب السرياليين بثورة أكتوبر الروسية إنما يرجع إلى عام ١٩١٧ فلما إذا كلى سائيل موسس أراجوى لى يكت فى سبتهل عام ١٩٢٥ فى مجلة «كلارتيه» «ثورة روسية» «نكم لى نكموا فى معنى من الاستعطاف بها» إياها عز سنوى الأفكار «لا نعدوا أن تكون أمة رلوية ملهف» «ولذا يرجع سائيل استفساريل خصائص برينور لثورة أكتوبر إلى عام ١٩٢٥ . عندما قرأ كتال

نرونسكى عن ليمى

٢ - يرهم الكتائب لى جماعة «كلارتيه» - وهى جماعة فعية هذه خصائصها نرونسكى مد صيف عام ١٩٢٠ - كانت جماعة ملحوية . بها بوحى منها كانت امتدادا للسرب الشيوعى الفرنسى . فلما إذا اتحدث هذه الجماعة عن السرياليين موقفا مستعفا من موقف الحرب المذكور

٣ - يؤكد الكتائب لى بيان «الثورة أولا ورائها» (١٩٢٥) - مليل التقارب بين السرياليين وجماعة كلارتيه والذى صطلت به الحروب العروبية فى عام ١٩٢٥ - قد وقع عليه . بين أقصرى كاتيلان ملويكيان على صلة وثيقة بالحركة السريالية كاتا بين أعضاء جماعة نسعى

«الفلاسة» والصحيح أنه لم تكن هناك أندك جماعة بهذا الاسم لال فرنسا ولا فى بلجيكا . بل كانت هناك مجلة فرنسية يدرف عليها لوفيفر وبوليفر اسمها «السطفة» . وقد صدر النيل باسمها . كما صدر باسماء مصلات «كلارتيه» و «الثورة السريالية» (فرنسا) و «رسالات» (بلجيكا)

١ - يرهم الكتائب لى العيل الفكر لى أشاء بمعاودة بريست لينوسه (١٩١٨) والصحيح لى العيل لم يلهه سائيل صعدة منها . وهى لطنها العسكرية الألمانية على الجمهورية السوفيينية الفبة . لى أشاء سياسة ليج فى بريست لينوسه . والحريضة عز يروج السلاح القتال . وهى المعروف أن ليمى قد أيد المعاهدة مجبرا . نعت نهديد الحرب الألمانية - وأن السوفيس قد سارخوا إلى إلغانها بمصره ما لى أصبح ذلك صكفا من رلوية الموقف المسكرى

٥ - سائيل الكتائب من عدم توفيق نرونسكى على بيان من أهل فى لوى حره الذى شارك فى الحرب - ريسى أن توفيق نرونسكى - رجل السياسة - عز بهلى يدعو الضالين إلى تأسيس اتحاد ليمى للفر التجردى القصر . كلى من شته - فى ظروف العملة السليبية اختاروة لنرونسكية - لى يملل قصورا زائفا مؤداه لى الاتحاد المقترح ليمى عز منظمة نرونسكية . وهو ما حرص نرونسكى على نجسه

٦ - يرهم الكتائب - الذى ينصدى لجهة الكتائبية من السوفياتية والسليبية - أن نظام موسوليسى العنرى فلم لى إيطاليا لى منتصف الثلاثينات (١) وهو رهم أن يقوم بتصميمه وسكفى بمراده شافدا على نوع من «الكتاء» ■

حول القصة العراقية الحديثة

غير اني وجدت ان افانك في تعريف جئت به عدداً من الآثار التي انتهت بعدد من كتاب القصة العراقيين ، دون ان توجد تفصيلاً بقلم القاري هذا الرأي الذي اسيت اليه في امرهم ، كما صارت بالنسبة لكثير من صلاح الذين انهم مثلاً .

فقد جاء في آخر حلقة الثالثة من بحثك هذا هراك :

« وهذه المصادفة هي عماد انما يصح حيل رشيد في مجموعته (الحياة نفسها) ١٩٥٢ وهي في الحقيقة روايات مخصصة لتذكر على الحادثة التي تهر دون ان تؤثر . ومثل ذلك القول في رواية (شح نقيه) - ١٩٥٢ . من تأليف حدي عبي ، ومجموعة (صرعي) لمحمود احبيب ، و (نهاية حب) و (هس الايام) و (شجن طائر) و (بقايا صاب) وكلها من تأليف عبد الله بري . »

ولقد حاولت ان احدث فاحية ينطق بها هؤلاء الكتاب جميعاً ، او صفة واحدة يمكن ان توصف بها آثارهم ، ولو كانت خارجة عن هذا التعريف ، لم اخرج من عدوي شح .

ولقد تصدق بصورة خاصة - آثار عبد الله بري ، فوجدت في « هس الايام » ما يمكن ان يقال فيه بأنه « روايات مخصصة » غير اني لم اجد في مجموعته الثلاث الاخرى ما يمكن ان يوصف بمثله هذا .

وقد يكون قولك هذا ، علاقة برأي في القصة ، فانا انظر الى القصة على انها كائن حي ، لا تصبغ لما تعارف عليه الناس من مستلزمات القصة الفنية . وقد كانت « صرعي » أثاراً من آثار القاص الحادثة ، ولكنها لم تكن قصة . رغم اسماها المستلزمات الفنية .

وقد تكون القصة كل شيء ، إلا ان تكون مجموعة من الحكايات مقيدة بحدود في الفن لا يتطيم مع قيد او قانون .

لقد قرأت عن جهود أولئك العلماء الذين حاولوا ان يصنعوا حكاية حية في الغدير ، فاستطاعوا ان يحسموا المواد الكليانية التي تتركب منها الحكاية ، واستطاعوا تركيبها ، ثم ولفوا برقبونها . لقد خلقوا حكاية كاملة تحتوي من مواد كل ما يحويه الحكاية الفنية . ولكن كان بنقلها شيء واحد . كانت تقصياً احكاماً .

وما من قصص وضع امامه مستلزمات القصة الفنية وقبوضها ، وراح يكتب لا وجرح حكاية من حكايات المختبر .

ودا كان رأيي هذا في القصة صيحياً ، فاني قد وجدت في آثار عبد الله بري قصصاً .

نعم ، لقد وجدت بين آثاره حكايات مختبرة تنقلها الحياة ، ووجدت بها قصصاً كاد احبها فيها مهنة صعبة . ولكني وجدت فيها كذلك ، قصصاً تشرق فيها الحياة انشراحاً .

ان من حقت عبي ان ارد على ما كتبه ، حين لا اجد الحق فيا كنته ، ومن حالي عبي ان تبديني سواء البيل ، ان كنت قد صلت البيل فيا رأيت . واحكم أولاً واحكاماً ، لهذا الجمهور الكبير من قراء « الآداب » القراء .

بنداد قاسم الخطاط

١ -

نحية وبعد ، فقد أثار بحثك عن « القصة العراقية الحديثة » عاصفه من السخط والرضى ، لأنك اغلقت بعض القاصين المجددين حق انك لم تتر ان اسماهم ولا مقارة عابرة ، بينا رقت من شأن غيرهم كثيراً .

ما تقول في المرحوم حلف شوقي والدودي وهو الذي جاء بعد محمود السيد ، وما تقول في يوسف من --- ويوسف بنقوب حديد وكارنيك جورج ومهدي عيسى الصغر وفؤاد ميخائيل وغيرهم . على اي حال اوس لك مع هذه الكلمة كلمة الاستاذ قاسم الخطاط الحامي في ارد على بحثك ، ودم لك .

عبد القادر رشيد الناصري

٢ -

لست اشارك صديقي الشاعر المبدع الاستاذ عبد القادر رشيد الناصري ، ان يلومك على اعتدالك الاشارة الى بعض كتاب القصة من العراقيين ، في بحثك القيم عن القصة العراقية الحديثة ، بل ان من حقت على كل أ. ب. في العراق ، ان يشيد ، بفصلك حين تهتم بالعراق وتلد العراق ، بهذا الاهتمام الذي يدل على حبك للعراق ، ولندل على انك من أولئك الذين يتشبهون بالداد العربية وطناً واحداً لكل عربي .

حقيقة انك اغلقت الحزن من رواد القصة العراقية ، القدامى منهم ، غداً ، ولكني لا استطع ان اكتب عظيم اعجابي باستقصائك الكثير من « آثار كتاب القصة » تلك الآثار التي قد يتمسك على الكثيرين في هذا الموضوع .

وفي الوقت الذي انطلمت فيه شخصية الاستاذ محمود احمد السيد رحمة وآثاره ، اذا تذكرك بدمه بشاً جديداً ، وبسبب الانوار على آثاره . فيعرف الكثيرون في العراق بفصلك رائداً من اولئك رواد القصة . ومثل هذه استطاع ان اقول عن الاستاذ اتور غاؤول الذي يشكك في الوقت الحاضر باللمسة التي اتشاه ، مائياً بقلم الاديب ، ممسكاً بقلم الناحي .

وحين يتلو بحثك من اسماء بعض رواد القصة العراقية ، لا يستطيع الانسان ان يقول انك اغلقتهم ، لأن الآثار التي يسبحها كتب العراق وادبائه ، يقتصر توزيعها عند نشرها على ميدان صيق لا يكاد يتعدى حدود المدن المهمة في العراق ، ذلك من خارج العراق ، وبشدة صحت هذا الميدان كلما رجعت الى السنين السابقة . وهنا استطاع ان اضع جهودك في هذا البحث بأنها جارة حقاً ، حين تصل الى عام ١٩٢١ وتحدث عن اول آثار الاستاذ محمود احمد السيد « في سبيل الترواح » .

ونكتي احبت عليك في بحثك هذا بعض ما جدد ، ما قد يختلف الناس في أمرها ، ويعتكون بكل امرئ . وأه في . من رأي مثلاً ان صديقي زار سم ، لا غاشي عبد الله لوري في براحة حديق الجور النقي ، وان تزار سام وشا كرخصاك مثلاً ، لا يمكن ان يقعا في صف واحد مع عبد الرزاق الشيخ علي .

ولن اسوق حجبي على هذه الاحكام ، او لكل منا ان يكون له رأي الخاص في اي انتاخ ادبي .

لا يعني الا ان احدثك من صميم قلبي على بحثك الزائع المنع من « القصة المراقية الحديثة » ، ووافع ان جودك الخمرة هذه سيد كرها لك التاريخ على مر الأجيال ، فان عابثك بالقصة المراقية واهتمامك بها هذه الاهتمام الذي لا تكاد تجده عند القاصيين المراقين انفسهم ، بينما تنظر اليك بين الاكابر والتقدير .

ولاشك ان لغافتك العميقة ، وغردك عن الهوى النصي ، وجبت البحث التري ، وشغفت بأخيلة المردة ، وبسبك عن العصبية ، هذه العصبية المقيمة التي ما تمتد تفرق ابتلاء الوطن العربي وكنت السهم في الصدور ، اقول كل هذه المؤامرات هي التي جعلت تسامر القصة المراقية منذ ان كانت طفلة تحبو الى ان اصحت مائة رقيقة تملأ العين والقلب والنفس والشموخ ، جعلت تلك الدقة والميل والاحلام والبراهمة التي لمصطك عنها ولود مخلفين ان يحسب شائنا الواعي هدفاً يسعى اليه ، ولهذا يا .. سيدي - جاء بحثك يهدأ عن الهوى منزهاً عن نظن خالياً من العصبية ، فاعطيت كل ذي حق حقه ، ولم تنس جود احد ولم تخط احداً فوق ما يستحق ، انما صاغت شعة التذليلهم جيماً ورضعتهم تحت مجرك ذي النور القوي فأغثت من طهر زينة وكان يقول « ان المس يشع مني » وامنت انظر في النصارى السليم فعلوته وابعدت النار عنه - ولكن الا تشر يا سيدي - انك قد مروت بالقصاصين اعدائين مروراً مريباً جداً يكاد لا ينسق واولئك الذين جاؤوا مرحلة الشباب ودخلوا في دور الكهولة ؟ لقد امرت بهم من تحت مجرك القوي اسراوا مريباً حاطفاً يكاد احدهم لا يثبت في موضعه حتى يكتمه آخر وآخر ، حتى ليحل الي ان مجرك قد اصابه شيء من التعب ، فسم كثرة التفتيح والتشخيص والتدقيق

لها هوذا تزار سليم ينث امام المجر وهماً لا بأس به في حين ان غيره من يفوقه قوة وتأثيراً وعمقاً لا يكادون يتثنون ، وهذا هوذا عد الرقاق الشح على يسلك على صل ورمي يبدأ في حين انه اقوى شجوراً واصدق تغييراً ، واعاق عاطفة ، من زيمه نزار ... وهذا هوذا ما ذكر بحديثك لا يكاد يغير بيقينه جيداً ، وكان شيئاً من غبار قد وجد طريقه الى عذسته القوية ، في عاد ينظر الى محمود الحبيب ورسد الله تيازي وفؤاد التكرلي والروناحي ، فاهمهم اهاناً شنيئاً حتى ان الناظر لا يكاد يتبين لهم ملامح واضحة او سمات تدله عليهم . وإن في ذي صرعي محمود الحبيب قصصاً لا احب انها تركن على الحادثة التي تثير حزن ان تؤثر وكذلك القول في « شمن طائر » و « بقايا ضارب » لعبد الله لياري - اهتمت ذكر « هس الابام » لاني لم اقرأها - واني لاسلم من قصص « بقايا ضارب » فلا احد في قصة ينطق عليها هذا الحكم او انها تلخيص لروايات ، واكثرها - كما اعتقد - تصور شموراً للحنانات زمينة ممتدة وتكاد الحادثة التي تثير فيها تكون مدرومة خصوصاً وان « نهاية حب » قصة طوبى وما زلت اذكر قصته « قتل احب » التي نشرتها مجلة « الفلم الجديد » انفراداً والتي اعتمد فيها على « الملوغ الداخلي » موثق كبيراً . اقول هذا واستطيعك علماً غشت انت من ينكر حقوق هؤلاء ، ولكي اعتقد ان المجر قد شعر بشيء من القتب فراح يصرع وكنت اود لو انه منح شيئاً من الراحة قبل استئناف عمله .

هذا ولأن الذين ذكرتهم ما زالوا في دور التكوين ، وان اقدامهم ما زالت قلقة لم تجد مصداقاً بعد ، وان الطريق ما زالت امامهم طويلاً ، فضلاً عن اب شاة ووعرة ، فلما نحن لم نعتق بهم ونولهم بعض اهتماماً وتأخذ بايديهم ولتمش الامل في قلوبهم ، اقول اذا نحن لم نعمل هذا او بعضه ، الا نجد ان الياض قد يمش في قلوبهم ؟ وان القصة قد تصيب بعضهم ؟ فينظفون من الركب وتقتل بذلك اقلاماً نشطة قد تكنت في يوم من الايام شيئاً جيلاً

جميعاً والماً لتطبع ان نضاهي به الادب العربي ؟ اعلن ذلك . اسكور لك عذري وارجو صادقاً ان تضم تحت مجرك ولا بد انه قد اخذ بصيب من الراحة التي كنت اود ان يتلها قبل انغام السمت . وتذكر يا - سيدي - ان بحثك هذا الذي تفصت مشكوراً بصداقه سيكون مرجحاً لكثير من الكتاب ، واستطيع ان اقول انهم سيبتدون عليه اهتماماً كبيراً ان يكلفوا انفسهم مشقة الدراسة والتفتيح كما فعلت انت ، وقد عودنا كتاباً كما لا يخفى - احضار الطريق .

بغداد عصمت عبد القادر المحامي

- ٤ -

طالمت في الاعداد الثلاثة المنفرطة من « الآداب » البحث القيم الذي دمج برأعتك الغد . واحسب انك اغدبت الاستاذ الشاعر ابراهيم حفي محمد الذي صالغ القصة في مجموعة اصدرها عام ١٩٣٧ بعنوان « بين الحقيقة والخيال » قدت ولم يبق منها الا نسخة واحدة في مكتبة المؤلف لا يمكنه الاستثناء عنها ، وسوف اوسل اليك عندما تلعب بين يدي في ساعة اخرى ، كما ان له مجموعة اخرى بعنوان « ازهار شائكة » التي اعتبرها الكثيرون طريقة مبتكرة وحرية في حقل القصة المراقية مثل هذا المحيط الذي تطوفه التقليد البالية ، اوسل اليك عنك تجد في هذا الاديب الذي يكاد ينطوي على نفسه ويسترل احياة مادة حصرية لانعام بحثك المجتمع . ولا يفوتي ايضاً ان اعرضك على قصصين عراقيين احريين هم يوسف حداد وحسين علي وكارليك جورج وغيرهم .

الاصمية عطا رفعت

- ٥ -

اود ان اسجل اعجابي الكبير وتقديري العظيم لبحثك القيم في « القصة المراقية » الجديدة . فقد قدمت ك مرجحاً لها لمراسة الفن القصصي في المراق ، فاعصمت بطريقة بحثك والسلوب الشيق الرصين ، إلا اني تزولاً عند رغبتك اود ب - لقد طار ان انك اصعدت ذكر القاص المراق « سيد عبد الله الشهاب » وليس ذلك واضح ان عدم توفر مجموعته القصصية بين يديك . ولقد قرأت مجموعة اقصايه بعنوان « مجموعة اقصايه موضوعية » ملبة . فالية ١٩٣٥ ، وقد قدم له الاستاذ عبد المسيح وزير بقوله : « طالمت مجموعة اقصايه سيد عبد الله فوجدتها قصصاً واقعية تصبوع صوراً صغيرة من مناحي حياة افراد الناس ، ودباحتها جيلة بزها للكثيرين من حمة الاقلام المرومين ، وقد سلك المؤلف مسلكاً حسناً في اقتباس سورره من صفحات احياة التي نمرها » .

دار الملين البالية ، بغداد السيد وداد جمال عوب

- ٦ -

في العدد الرابع من مجلة (الآداب) الزاهرة اتيت من معادله البحث القيم الذي كتب الدكتور سيل ادريس عن (القصة المراقية الحديثة) والمراحل التي اجتازتها ورواها من القدامى والغدئين وقيل انتاجهم فيها واستعفاء الآثار التي ترصفتها في الحياة المراقية واث الينة المراقية في هؤلاء القصص وقصصهم ، مندرج في تسلسل متتبع لطيف الى تخيل هذه الآثار هؤلاء القصص المراقين . ثم ينتهي الدكتور بان : « القصة المراقية الحديثة كافية بالرغم من انها موحزة لان ثقت بان انتاج القصص في المراق يمثل مركزاً مهماً في مجموع الآثار القصصية في الادب العربي الحديث » ثم يصف الدكتور هذا الادب القصصي بأنه : « ادب صراع ومقاومة وثورة يستجيب اكثر من اي ادب آخر في البلاد العربية الى الملاحظات الحيوية

التي يشطبها مجتمع في إبان غوه ... ويتخذ الدكتور سويل ادريس ان القصة السردية الحديثة : « تطف في طليعة النتاج القصصي في الادب العربي المعاصر » وات آثار الجيل الجديد من ادياء الشباب دموا بالقصة العراقية الى الصف الاول من الانتاج القصصي في الادب العربي الحديث ...

ولست بحاجة الى الاسهاب في تلخيص آراء الدكتور سويل ادريس في « القصة العراقية الحديثة » أكثر من هذا ، فان (الآداب) مقرونة بنوم ومنشرة في الدي العربية وان جبهة المثقفين فيها قد طالعوا بحث الدكتور القيم وكان صداه في المراقي مبهوراً لانه اول يادوة من اديب عربي معاصر يتم في شاكل لوئمن الوان الفكر المراقي الذي لم يمي له الزمن من يظهره بترابه الحقيقي .

واني كمراقي أقصر بما مثله الدكتور سويل ادريس من وقت وجهد في تهيئة هذا البحث النقيص والمصادر العراقية التي اطلع عليها وطالعها والتحليل الرائع الذي استخلصه منها ، وهذا الحكم الذي اسماه على القصة العراقية ، كما اثار فينا روح الاعتزاز - بدينها القصصي - كمراقي اصغر بكل هذا ، ولكي كمتدوق للادب العربي ولهذا اللون من الادب على الاحص ، ومضلع على النتاج القصصي في البلاد العربية الاخرى اقف حائراً متدهشاً من هذه الاكتشافات الرائعة التي اكتشفها الدكتور ادريس في ادبنا القصصي اذ سمعنا لانست ان ندعي وجود مثل هذا الادب بمناه الصحيح في المراقي .

اني على يقين ان الدكتور يعتقد في قراءة نفسه انه قد غالى كثيراً في هذا البحث وفي الاحكام التي اطلقها اسلافاً . وكان عملاً أكثر منه دجناً ، أسبغ على ادبنا القصصيين من المديح والثناء الشيء الكثير ووضع آثارهم في مواضع لا تلاوهم آثار اخرى في البلاد العربية .

لا اريد ان الفت نظر الدكتور الى الآثار القصصية في مصر ولبنان فبو اعرف بها مي واكثر ذوقاً واصفالاً كما انه من رواد القصة الحديثة في الادب وله قصص ودراسات في الادب القصصي والقصص التي يجني ثمارها في الادب القصصي وفي قصصه . لذا رأيت من المرافة ان أشاهل مثل هذا الشاهل في بحثه عن القصة العراقية وما سجله قلبه من انها : (١) في طليعة النتاج القصصي في البلاد العربية (٢) تأتي آثار الجيل الجديد في الصف الاول من الانتاج القصصي العربي (٣) صورت وسجلت حاجات التي تطالب المجتمع العراقي (٤) انها ادب صراع ومقاومة وثورة ... بحيث يخرج القارئ من كل هذا من قصة المرافية استكتكت جميع العناصر الفنية وان ادبنا القصصيين توافرت فيهم كل الخصائص والامكانات التي يجب توافرها في الادب القصصي !

ان المؤرخ الادبي تقع على عاتقه مسؤولية عظيمة امام الجيل القايين اذ لم يخلو في احكامه واناسق وراء عواطفه الزخمية في احكام على الآثار الادبية بجل هذا السهل الذي يهدف الى التشجيع اكثر مما يهدف الى الخفيفة والقد ... لذا فان الدكتور القاص يتحمل مسؤولية ادبية عظيمة امام تاريخ الادب منقريه مثل هذه الاحكام في القصة العراقية كما لم يقرر مثله اديب عربي معاصر ولم يكتشفه القصصيون العراقيون انفسهم بهذا .

ان القصة العراقية لا تزال اضعف الوان الادب في العراق ، وهذه حقيقة لا ينكرها حتى الذين يحاولون كتابة قصة من العراقيين ممن وردت اسماؤهم في مقال الدكتور الفاضل ، كما ان اثرها في المجتمع العراقي واحياة العراقية مبدوم بالرة ... وايضا هناك محاولات في كتابة قصة نجح فيها اثنان او ثلاثة بجاحاً لا يسمح بتأملها ان نقول ان آثارهم هذه هي في طليعة النتاج القصصي في البلاد العربية ، لأنها لم تستكمل بمشكل الخصائص الفنية التي يجب توافرها في القصة الحديثة ، ولست بحاجة الى صرب الامثلة والتجليل في سبل تقرير امور

مدنية اعتقد ان الدكتور الفاضل سويل ادريس يؤيدني فيها كل التأييد . اما اسباب : « ادب صراع ومقاومة وثورة ... » فهذا - اذ سمح لي الدكتور الفاضل - اعراق في التحليل ، وانما يمكن اسلاف مثل هذه الخدائس بحق على الشعر العراقي والشعراء العراقيين ... الشعر الذي سجل جميع انتفاضات العراقي وثوراته ، وصور جمال الشعب وامانه وسجل الحاجات التي تطالب المجتمع العراقي . وهو لا غيره ، يأتي في الصف الاول وفي طليعة النتاج الشعري في البلاد العربية .

انا لا اريد هنا ان اقص حق الذين يحاولون كتابة القصة في العراق فجميعهم اخوان لنا واصدقاء ... ولكن اخي والوجيب الادبي يفرص على ان تضع لكل شيء ميزانه المتبادل . لقد كان الدكتور سويل ادريس رقيقاً وعطوفاً وبجلاً في بحثه عن القصة العراقية يهدف الى التشجيع والتوجيه اكثر مما يهدف الى النقد ومحاكاة الحقيقة والواقع ، هذه الحقيقة التي سرعان ما يمكن ان تقب عينا لامي مسخرة في صحنه وعلائق راديتك الثقافية والمثلية .

* * *

لا ادري ، اذا كانت هذه الكلمة البريئة منتر عي اقلام بعض من اسبغ عليهم الاستاذ الاديب الدكتور سويل ادريس اسباب ادبهم قصصيين ، كما ثارهم على صادق المقال الذي نشرته في مجلة (الادب) نضراء صوان قصة في بلاد المراقي (١) لاني لم تصد بكلمي هذه الرد على الدكتور الفاضل والاعراض من قيمة آرائه في ادبنا القصصيين ، وانما صيدت اب لا عمد به . رأى الدكتور فهم فهم صحواً في طليعة ادبنا قصة في العالم العربي عن مثلك ... سمس فهم وهي كثيرة - وان اذنتوا بمداوة اب ثارهم تأتي في صف الاول ب صميم ادب صراع ومقاومة وثورة وصورة لما يضطرب فيه المجتمع العراقي بطموحه وحيلاته واماله واميد .

مهدى القزاز

٧ -

لم يحاولي تجريد القصة العراقية ، معالجة دراساتها ، كما حاول الدكتور سويل ادريس ، حيث حلل ك مراحل حياتها الثلاث ، من طفولتها لصميرة الساذجة ، الى فتورها الطائفة الثانية ، الى شهادتها لتنهض المنصع لافه صا الاعجاب ، ومحاولة طليعية شكرنا ، كما رجوا ان يتقبل هذه الملاحظات :

١ - جل ادوار قصة العراقية ، ومزلة روادها مرتبطة بالسلطوات ، والزعامة ، والقيادات ، دون الالتفات الى المراحل الوضعية ، في حين انه نتاج بتناج القاص متأثراً بالسنوات التي اخرج فيها مؤلفاته . كما تأثر بقول الاستاذ عبد القادر بركات شأن الاستاذ محمود السيد - بأن ادبهم كانت ادب مقاومة ، وتصل ، مع انهم ان يفكره ، والاحتاجة ، والديسية ، لم تكن متلوقة في الناحية القصصية ، بقدر ما هي ظاهرة بالناحية الشعرية عام ١٩٢١ - اما الآثار التي اخرجها رائد القصة العراقية المرحوم الاستاذ السيد ، فهي محاولات ادبية لا شكر فعلها ، ولا يحدد قيمتها ! وكان صاحبها متأثراً بالادب المصري يومذاك ، كما دون ان يفكر بالتوجيه السياسي السبي .

٢ - صير الاستاذ الور شاذل - في المرحلة الاولى ، من كتاب القصة العراقية ، والاستاذين ذو النون ايوب وجعفر الخليلي ، في

(١) راجع مجلة الاديب عدد (١٢) سنة (٣) وفي هذا البحث الذي استغرق عدة صفحات من مجلة اتداف بين وبين الدكتور سويل ادريس في اساء اكثر اللاميين من القصصيين وآثارهم والمراحل التي احتاربت القصة العراقية واحتلاف في الاحكام على نتائجهم القصصية .

المرحلة التالية ، معتمداً على تودريخ صدور آثارهما ، لا عن قدم كتابتها
متسلسلاً ، كتابه في الصبغ العراقي ، القديمة (ك) و (هـ) (الخشكة)
و (الراعي) و (الخائف)

ولذا اورد الأستاذ الذين قلنا جميع هذه المجلدات التي أصدرت أعداداً خاصة
عن القصة العراقية ، لم يثر انبثاق حركته ، بالإضافة الى الميزة القصصية التي يتمتع
بها الاستاذان أيوب ، والحلي ، و صفتي وادبي الحجر الاساسي الواضح
المتين ، في قصة القصة العراقية ، وقلب ، واطبار مواهب الكثرين ممن
ذكرهم الدكتور ،

٣ - الناجح التي اوردتها الدكتور سبيل لكتاب القصة ، مجاذع هزيلة ، لم
يكن لها الصورة الخشنة ، التي تمكس لنا شخصية الدمار العراقي ، وقسوة
لتأخره . واني اعيد الأستاذ ، ودعوة الربيع ، لاختياره ها .

٤ - بها الدكتور عن الاشارة او التحدث عن بعض كتب القصة
الترجمة ، في ضلال الزافدين ، ولم يثر اليهم كالموجومين ، الأستاذ حبيب
شوقي البودوي ، والمهاجر عبد المحسن القصاب ، والاساتذة ثوما ، وعدنان
حلي ، ومجيد حمد ، بينما اضاف اسم الأستاذ (جبر) في عدد كتابه وهو
استاذ متدرب للتدريس في بغداد ، وعنده في كل هذا أنه لم يطلع على أعماله ،
والصعب ، الصورة في النورق الاقنلا .

٥ - كانت (الخائف) و (الراعي) و (الزهراء) و (البلاد) ،
وعبرها تخرج لجمال العربي أعداداً حوليه مصممة رائدة يسام بها ليس ابناء البلاد
التيهم ، بل نغم نغمه عتارة من حيرة القصص السوريب ، والمنايين والمهرين
ولست اصد ان الكاف ، او الدروس يجب ان يصم الشوارد واوارد ،
ويحسب عليه ، لا يشمل النواحي المهمة المناوذة في دراسته العلمية الأدبية
خاصة اذا كان يحمل طموح وإصلاح الأستاذ الكريم .

عسكن جمال الدين

٨

أخي

لقد كان عمداً من ان اعمد عليك عن «القصة العراقية الحديثة» في تفدي
للمد الثالث من « الآداب » ، ذلك اني وجدت ان اقر البحث كله ، بمد
اكتبال نشره ، ليكون الرأي فيه على هدى وبه
ولما اكملت حلقات البحث ، وجدت اليه ، فقرأته كاملاً ، غير عراً ،
وتنصت رأيك في ادبه ، القصة العراقية الحديثة في مراحلها الثلاث ، بشوق وتمعن ،
لأن عرفت حكمة من هؤلاء معرفة مدينية ومشافهة ومداوسة . ولأن لي مع
حسبك من هذه الآثار القصصية التي تناولها بحثك اربعين ، عمداً ماضياً شاقني
تدكاوه ، ولاني ان اعود اليه اليوم ، وهو في هذا الإطار الموضوع من
البحث والتقد موضوعي .

ولا احفي عنك ، ان هذه الصور الخشنة التي توجت بها خلفه الارل
من بحثك ، في العدد الثاني من « الآداب » ، مشيرة الى رأيك بأن القصة
العراقية الحديثة تلف في طبيعة لتناح القصصي في الادب العربي المعاصر من
حيث انعكاس الاوضاع الاجتماعية في مرآة الادب . لا احفي عنك ان هذه
الصور القليلة وحدها ، كان بها الكدوة عندي للتداول بأب في بحثك هذا
جيراً كثيراً ، و لست اريد ان تقول شيئاً جديداً لم يقد به ، احد من
الباحثين المحدثين في الادب العربي بأطلاق .

ولا احفي عنك ، كذلك ، انه كانت في نفسي حسرة ان الادب العربي في
العراق الحديث ، يجهو القدر عند الادباء والباحثين في لبنان وسوريا ومصر
جهداً ، على رغم انه اقرب الآداب العربية صلة بالمتنم العربي الحاضر ، وانه

اشدها إحساساً بهذه الحياة المضطربة المظلمة المنحطرة التي يجيها «شعب العربي
في كل اقطاره ، وانه اعلم اتصالاً بالصادر الحقيقية الحية التي يصدر عنها كل
فن حقيقي حي ، وهي التواحي الانسانية في « مساندة » الحياة الانسانية
و « واقفها » المتحرك .

كانت في نفسي حسرة ، جراء هذا الجحف عن الادب العراقي بيده الادباء
والباحثون في لبنان وسوريا ومصر ، قلب وأيتك تمنى ب « القصة العراقية
الحديثة » هذه الناية ، ووأيتك تصعب في رأس البحث هذه الخلاصة الموحرة
لرأيك بالقصة العراقية الحديثة ، بشمرت بأذلك لفرج عن نفسي كربة لم تؤدني
معرض حيال الكاذبة ان افرحها انا عن نفسي ، قبيك .

من همارشي احمر الى بحثك جملة - قد ان افراة تفصلاً نظرة
كادت تكون « ذائبة » حائلة ، فها رحمت اله تفصيل ، أحدثه بالنظرة
« الموضوعية » الخاصة .

ولحققة ذلك مجرد اتمامك على الناب بالقصة العراقية الحديثة ، قد
حنت شيء جديد ، وحيد كثير ، فاقصه العراقية كما قلت أنت « تلف في
طبيعة للتناح القصصي في الادب العربي المعاصر من حيث انعكاس الاوضاع
الاجتماعية في مرآة الادب » ولكنك لم تزل قط من ادب عربي ، ما استغفه
من البحث والتقد .

وليس ريب عندي ، بانك ما استطعت ان تخمس دى هذا (الرأي الصحيح)
لولا ان توفر لك امران حداثتان بالتقدير ، اولهما مظهر الموضوعي المحدود
في جميع الآثار القصصية التي درستنا ولقستها بكثير من الشغل ، وثانيهما
حتراب في تدبج لتناح القصصي في العراقي ، في المراحل ثلاث ، احتشداً
عندهم الآخر

وقد يكون فائتكم من اداء القصة العراقية الحديثة ، في كل مرحلة من هذه
المراحل ، تأني عاجلوا هذا القرن من الادب ، وقد يكون في المرحلة الاولى ،
غاية « ما كان ينبغي ان يتناولوه بحثك » مقال حبيب شوقي البودوي ،
وسكن هذا لا يعيب جوهر البحث ، فقد كان هذا القدر من الاستقصاء الذي
اتبع لك ، كاملاً للموضوع ان الرأي الموضوعي الخالص الذي وصلت اليه
في امر القصة من الادب العراقي الحديث .

وبهي ان اعيد كلمة « موضوعي » في هذا المجال ، لأنها الطابع الأهم
الذي يلتفت النظر في دراستك هذه ، ولأن « الموضوعية » في النقد والدرس ،
نافذة عندنا كل النذرة ، ذكلك نقد وكل ودوس يطلع به علينا ، إدب ، في هذه
الفترة من تاريخنا الادبي ، فاقد موضوعي ، على هذا الوجه ، الذي طالت به
أنت في دراسة القصة العراقية الحديثة ، يجب ان ستقبل بالنسطة والاستشار ،
وان نجله عمله من التقدير والاحترام .

ولست اجد حرجاً النة ، ان اقول لك ان دراستك هذه ، قد حادت
بامرئ جديد ، بهذه الموضوعية المضمونة في النقد والدرس ، ثم بهذا الفتح
الذي فتحت في تعريف هذا القرن من نتاج الادب العربي الحديث الى الادباء
والباحثين العرب في خارج بلادنا ،

وليس يخفى ، بعد هذا ، ان تكون قد درست او اخطأت ، في بحثك على آثار
للقصصين العراقيين الذين تناولت آثارهم شيء من النقد والدرس ، فحسبك
انك حاولت الوصول الى « جذور » القصة العراقية الحديثة ، في مبحثها الواقعي
من حياة النة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يعيشها الادباء العراقيون
كما يعيشها مواطنوهم جيداً ، ثم حسبك انك كنت بعداً عن المؤثرات « الدنيوية »
في جميع حلقات النقد والدرس في بحثك .

وسد ، أرحم إن يكون بحثك هذا مقدمة بحث يكون أكثر شمولاً في لوائح القصة العراقية الحديثة ، فليل الطريقة الموسمية ، وجو البحث « الأطروحي » إذا سمحت لي بهذا التعبير ، قد تركا بعض الآثار في عناصر دراستك ، ولكنها تشعك الطريق إلى دراسة أكثر تحملاً مما رأينا فيك من تحمور.

حسين مروه

★ ★ ★

- ٩ -

رد صاحب البحث

اشكر لحضرات الكتاب الافاض ما ساقوه الي من ثناء أرحم إن أكون له أهلاً . ولست على أي حال الا واحداً من حلال الحقيقة ، وقد أحطت في ادراكها أو أصيب .

ولست أرى فائدة في ازيد على جميع الملاحظات والتبديلات : فكثير منها مرتبط بتدريج شعبي غير مطلق . ولهذا فاني أوجز ردودي فيما يلي :

يؤسفني اني لم اقرأ شيئاً للأستاذ شوقي الداودي ويرسف مني ، ولؤد ميجائل ، وأحب علي انه ليست لهم كتب مطبوعة . اما الاستاذان يوسف يعقوب حداد ومهدي عيسى الصغر ، فقد قرأت لهما قصصاً قليلة جداً لا تمكنني من الحديث عنها ، واعتقد انه ليس لهم كتب مطبوعة ، وأنا لم ألتفت في دواستي الا عن مؤلفي الكتب . وان كنت قد ذكرت في آخر البحث اسماء قليلة لم يؤلف (صاحباً ، توساً ، مني لمتجسس لأمع لهم . واما الاستاذ كازينك جورج ، فقد قرأت له مؤجراً مجموعة « دموع عذراء » وهي مربية الصوري القصصية .

واقول في الرد على الاستاذ قاسم الخطاط اني لم أحاول ان أصنع أي قانون لقصة ، وأنا انكر ان تكون للقصة قوانين وتوعد . ولني الكتب يوماً بإسهاب في هذا الموضوع . وأنا أعيد القول اني لم أجد في الأصبع عبد الله يازي « الحية » التي يطلبها الكاتب كشرط أساسي . ان التمتع في حكتها وإشباعها وأسلوبها واضح جداً ، وأقول هذا بصورة إيجابية .

وما لي مروت بالقاصيين المحدثين سرأ سرياً كما يقول الاستاذ عصمت عبد القادر ، هذا امر لا يخطر من صحتي ، وعثري في ذلك انهم محدثون جداً وان انتاجهم لا يزال قليلاً ، وأنا حاولت ان اوسم بعض أعماله ، وعلى هؤلاء القاصيين انهم ان يحذروا خطوئاً ينتاجهم المن .

واقول في الرد على كلمة الاستاذ عطا ولست اني قرأت مجموعة « ازهار شاذة » من تأليف ابراهيم حقي محمد التي تفضل بإرسالها الي ، فأرت ان في بعض الفروقات عن المجتمع العراقي ، ولكن الجانب الفني فيها خفيف ، وليس بها الجهد الفني الذي يجدها عن الاناء الصحفية .

وقد كنت انتظر من الاستاذ وداد جمال عرب ان يتلفظ بأوسال مجموعة « سيد عبد الله الشامي » لأستطيع ان أقارن رأيي فيها برأي الذي أكونه من قراءتها .

وأما تعليقات الاستاذ حسن جمال الدين ، فليتب التناقض حيناً وينقصها المنطق حيناً آخر فهو يقول مثلاً اني ربطت ادوار القصة العراقية بالتطورات

والترعات والتيارات ، دون الالتفات إلى المراحل الزمنية ، ثم يضيف على الفور « في حين انه يتقيد بنتائج القاص متأثراً بالسنوات التي أخرج فيها مؤلفاته » ووجه التناقض هذا واضح . والمخالفة أوضح لي قوله ان « الفكرة الثورية لم تكن متلورة في الناحية القصصية بقدر ما هي طاهرة بالناحية الشعرية » . فانا لا ادوس الشعر العراقي ولا أقارنه بالقصة ، وكون الادب الشعري ثورياً لا ينبغي كون الادب القصصي كذلك . ومثل هذا التثويش في المنطق ظاهر في ملاحظة الكاتب الثانية . اما ان الناذج التي قدمها للكتاب القصة هي هزيلة ، فقد كان على السيد جمال الدين ان يظهر هؤلاء ، كما أظهرت انا قوتها ، واذ ذاك يكون لحكمه قيمة . ولكني اعترف بأن أضحت خطأ اسم الاسد جبراً ابراهيم جبراً إلى كتاب القصة في العراق ، وهو ليس منهم . ومنشأ الالتباس اني قرأت له في الزميلة « الاديب » قصصاً مرسلة من بغداد . ثم اني لم اقرأ كثيراً من الاعداد القصصية الخاصة التي كانت تصدرها للصحف العراقية . ولكن ما الذي أهدى حين اعرف ان هذه الصحف « يساهم فيها ليس أبناء بلاد النهر بل تضم نخبة مختارة من خبرة القاصين السوريين والعراقيين والعربيين » كان ينبغي الاختلاف على هذه الصحف لدراسة القصة العراقية بالذات ؟ فلما كان الكاتب يعتقد ان هذه « نواح هامة » كان ينبغي الا يقلل عنها في دراستي ، فأرجو ان يفتني من احترام آرائه !

اما الاستاذ مهدي الفزاز فينتهي بانني كنت مجازاً أكثر مني باحثاً وهذا حكم يطلقه دون ان يقدم بين يديه البرهان ، ولست انهم لم أكون مجازاً ، وأنا لا اعرف من كتاب القصة في العراق ، هؤلاء الذين تناولت آثارهم بالدرس ، ولا واحداً عن طريق المراسلة هو الاستاذ شاكرك حصاك ، ولا احصي عد حذمتي ، بل هناك من يقول اني قد قسوت عليه ، وهذا ما لا اعتمد . واذن فقد كنت ارد لو اشار الاستاذ الفزاز إلى كتاب حاملته ، على ان يملأ من موضوع المحادثة في تقييم الأثر .

و أحب ان اورد ، بأن حين كنت بحث عن القصة العراقية الحديثة ، واديت من رأيي ، لم يفرز عن ذهني خطة اني اصحاب في موسماً من النتاج العربي الحديث في ميدان الادب القصصي . فانا اعتقد انها تلقت في الطبيعة من هذا الادب القصصي « من حيث انعكاس الأوضاع الاجتماعية في مرآة الادب » وان كانت تشكو بعض الصف من الوجهة الفنية . أقول ذلك وأنا مرئاح الصغر ، ولا احسن ناي اضطراب من انفسه « لم يقرر ادب عربي معاصر قبي مثل هذا الامر ، ولم يكتشف القصصيون العراقيون انفسهم بذلك » . وهذا يعني في نظري ، انه لم يرق ادب عربي معاصر قبل الآن بدراسة هذا الادب القصصي !

اما القول بان القصة العراقية لا تزال اصنف التراث الادبي العراقي . فليس يوسعي ان افقه ما دعيت لم ادوس سائر ألوان الادب العراقي كما درست القصة . وان كان هذا صحيحاً ، فليزيد من الدلالة على ان الادب العراقي احديث جدير بكل تدبير في مجموع النتاج العربي المعاصر .

بقي ان احسن الاستاذ حسين مروه بكلمة شكر واعتزاز لا مائة إلى من ثناء . وقد كنت اود لو انك اسب القول في المأخذ الذي أحذه عني من « الطريقة الموسمية » وجو البحث « الأطروحي » : فها هي حقاً تلك الآثار المختلفة منها في دواستي ؟ الا يعتقد الاستاذ مروء ان « الموضوعية » التي وسم بها بحثي ، ربما كانت الاثر الرئيسي « للطريقة الموسمية » و« الجوال الأطروحي » ؟

سهيل ادريس



في هذا المجال، فإننا نلاحظ أن هناك
تعدد في المصطلحات المستخدمة في
البحث العلمي، مما يؤدي إلى
التضليل والالتباس. لذلك، فإن
البحث العلمي يجب أن يكون
موضوعيا، دقيقا، وشفافا. ويجب
أن يكون قائما على الأدلة والبراهين.
وأيضا، يجب أن يكون ذا فائدة
للمجتمع، وأن يساهم في
التقدم العلمي والثقافي.

في هذا المجال، فإننا نلاحظ أن هناك
تعدد في المصطلحات المستخدمة في
البحث العلمي، مما يؤدي إلى
التضليل والالتباس. لذلك، فإن
البحث العلمي يجب أن يكون
موضوعيا، دقيقا، وشفافا. ويجب
أن يكون قائما على الأدلة والبراهين.
وأيضا، يجب أن يكون ذا فائدة
للمجتمع، وأن يساهم في
التقدم العلمي والثقافي.

في هذا المجال، فإننا نلاحظ أن هناك
تعدد في المصطلحات المستخدمة في
البحث العلمي، مما يؤدي إلى
التضليل والالتباس. لذلك، فإن
البحث العلمي يجب أن يكون
موضوعيا، دقيقا، وشفافا. ويجب
أن يكون قائما على الأدلة والبراهين.
وأيضا، يجب أن يكون ذا فائدة
للمجتمع، وأن يساهم في
التقدم العلمي والثقافي.

Concept والتي هي كمنهجية
وحياتية لها بعدد دلالاتها.

في هذا المجال، فإننا نلاحظ أن هناك
تعدد في المصطلحات المستخدمة في
البحث العلمي، مما يؤدي إلى
التضليل والالتباس. لذلك، فإن
البحث العلمي يجب أن يكون
موضوعيا، دقيقا، وشفافا. ويجب
أن يكون قائما على الأدلة والبراهين.
وأيضا، يجب أن يكون ذا فائدة
للمجتمع، وأن يساهم في
التقدم العلمي والثقافي.

المتكلمين فيه فروق لا تخفى على أحد. من هذه الفروق مثلا جمع «الماء» في مناطق الشمال «الميمان» فإن هذا الجمع بما لا يعرفه المتكلم في مناطق أخرى بل أن جمع «الماء» في تلك المناطق ليس معلوما على طريقة واحدة، فمن المتكلمين من لا يعرف تلك الكلمة جمعا ومبهما من يفترضها من الفصحى ومبهم من يجمع على «مياهات» كمناطق فارس. إن صانع المعجم والنحو يتجاوز الخصائص الفردية المتكلمية إلى الموقف الانعزالي الذي نبينه في الفقرة التالية :

المجال التواصلى لتكلمه الطبيعيين حدوده حدود التواصل وأقرب مثال المجال العربي، فإن التواصل المصنوع لعويا من المحيط إلى الخليج يرسم حدا بل حدودا للمجال التواصلى، وفي قلب هذا المجال عتبات وحدود باطنة تخفي بخافة التعويض المعجمي عند المتكلمين الطبيعيين، مثلا : معجم متكلم عربي⁽¹⁾ القاهرة ومتكلم من فارس بينهما علاقات تعويضية فردية تمكن كل واحد منهما من توقع الجملة الملائمة لما هو مفرد في لغة الآخر أو العكس، وأصل هذا أن المتكلم الطبيعي معجمه مفردات وجمل معوضة، لا مفردات كالتكلم الصناعي في المعجم الجامع. ما معنى الانعزال المذكور آنفا ؟ حين يكتب كاتب معجما يجمع فيه لغة أفراد ينتمون إلى جهة واحدة وبينهما من العلاقات التعويضية شيء قليل يحويه لفائدة التوحيد يقتطع في المجال التواصلى نصيبا يصعب صنعها فإن جعل له اسما خاصا تحول الأمر فيه من مجال تواصلى حدوده المتكلمون الطبيعيون المتواصلون إلى لغة مصنوعة صعبا إذ لا تمثل كلام متكلم

صيعي وإنما تمثل مشترك بين عدد متقارب من متكلمين اصبعيين

كل متكلم صيعي تمارس المعنى في المجال التواصلى للأسباب التي نقدها ذكرها فإنه مفهوم على التعويض، ثم أن المعاجم تحمل آثارا بيعة على ذلك ولتنظر إلى كلمة «معدودن» فإنها تعني في المعجم الطويل الناعم من الشعر. يقال : إنها تعني في العربية ذلك وهذا كلام فيه مغامرة. لماذا ؟ لأنها لا تعني ذلك إلا في معجم بعض المتكلمين الطبيعيين إذ يجوز أن لا يكون كل العرب عالمين بهذه الكلمة وأن فهم من كان يعوض بالطويل الناعم، ولكن العربية لا تعني فيما وصفناه بالمعامرة عربية الفرد وإنما تعني عربية الجماعة وهذه يتصورها اللغوي، ويلاحظ في الممارسة المعوية أن المتكلم الطبيعي بالعربية من عصرنا يعود إلى عادات التكلم الطبيعي الأول فلا نجد في المتكلمين تشابها في هذا حتى أن كلمة مثل «مقدودن» ينسأها المتكلم الطبيعي العجمي وينسأها غير المختص بالمعاجم

هذا يجر إلى التساؤل عن العلاقة بين المفرد والجملة في خصوص الممارسة الدلالية ؟ إن كان الانتقال من المؤلف إلى المفرد والتباين المعجمي بين المتكلمين الطبيعيين والانتقال من المفرد إلى المؤلف أمرا راسخا في تلك الممارسة، أفلا يعني ذلك أن يكون المفرد كالإيجاز للجملة وأن لا تكون الجملة إلا توسيعا للمفرد وما صفة ذلك الإيجاز وذلك التوسيع ؟ مثلا : الذي لا يعرف «الومعة» وأما «الشجرة الطويلة» يعرف بالضرورة «الشجرة الطويلة» أو ما يقوم مقامها، ونسبة

[illegible]

مستند مطبوع - قسم - سندی - مصدقہ
 (۱) فی الحقیقہ ویکٹوریہ ویکٹوریہ
 (۲) (۳) (۴) (۵) (۶) (۷) (۸) (۹) (۱۰)
 (۱۱) (۱۲) (۱۳) (۱۴) (۱۵) (۱۶) (۱۷) (۱۸) (۱۹) (۲۰)
 (۲۱) (۲۲) (۲۳) (۲۴) (۲۵) (۲۶) (۲۷) (۲۸) (۲۹) (۳۰)
 (۳۱) (۳۲) (۳۳) (۳۴) (۳۵) (۳۶) (۳۷) (۳۸) (۳۹) (۴۰)
 (۴۱) (۴۲) (۴۳) (۴۴) (۴۵) (۴۶) (۴۷) (۴۸) (۴۹) (۵۰)

لهم : ما رأيكم إن كان المعنى هو ما ندركون لا ما تصورون.

تقدم أن التفسير عبارة عن كلمات متضامنة في تبين الكلمة والتبيين تأسيس السؤال الآن : أدلت التضامن جمعي أم لا ؟ أيسنوح أن الكلمة المفسرة تناسر من احتياج الكلمات المؤسسة كقيام الشراب المعلوم من احتلاط اشربة متباعدة في ظاهر ؟ ومعنى هذا أن الكلمات سيحوز فيها أن تناسر كما تناسر المادة، لو سألتك عن باء الماء أو الشاي لقلت لي : هو كذا وكذا ولما كنت متحدثا عن ماهيته وإنما نتحدث عن معناه ونائه لأن المعنى بناء أو ما به يكون البناء. سؤال آخر : المعنى الذي هو الجملة أو العبارة المفسرة، هل له طريقة واحدة في التأسيس أو له طرق أخرى ؟ المقصود هو : هل صورة العبارة — للمعنى صورة واحدة أو يجوز فيها من الغلب ما يجوز مع بقاء العبارة معنى للمفرد ؟ مثلا «الطويل الساجم» أهو مرادف للناعم الطويل ؟

يختلف الناس في التفسير لأنهم يختلفون في معنى الكلمة أي في الكلمات التي تؤسس الكلمة التي يراد تفسيرها، هنا سؤال : ما هو المثل الأعلى لتفسير الكلمات ؟ يجب قبل الجواب ترتيب المتكلمين :

(1) أعلى المتكلمين خالق المتكلمين جميعا وهو الله سبحانه وتعالى
(2) المخلوقات وهي أقسام :

أ — الأنبياء، رعتهم القطرية تجعلهم على قمة المثلية العليا المخلوقة.
ب — يرتب الناس بعدهم أي بعد الأنبياء

إلى رتب كثيرة.

الجواب الآن هو : كتاب الله تعالى فيه المعاني الحقيقية للكلمات، لهذا يتعده الحكماء معيارا لإصلاح أحوالهم المعنوية حتى يستقيم إدراكهم ولا يستقيم إلا إذا استقامت لعينهم به، وأحكم الحكماء من المحدثين النبي، ولذلك كان صادقا لأن الصدق يترتب على معرفة المعاني الطبيعية للكلمات وعلى معرفة العلاقات التعويضية الصادقة، معنى هذا أن الكذب يتسرب إلى الكلام مع فقدان معاني كلمات كثيرة أو قليلة أي مع الإرتباك اللفظي الذي يسند فيه التكلم إلى المفرد معنى غير معناه الطبيعي. معنى هذا أيضا أن علمية الكلام وبرايمته موقع انضباطها أو فسادها الكلم المفردة فمن فسد هذا فيه فإنه لا ينفعه استدلال. هذا يجر إلى الشك في كلام كل من لم يضع قبحه للمثل الأعلى أي كتاب الله تعالى حتى يصبح ليصبح ملائما لأن يدخل في الاستدلال، وأما الاكتفاء بالبراهين والأقيسة فلا معنى له إن كان ذلك كله معمورا بمعجم فاسد. يتصل بما تقدم أن التوسيع والتفسير والتأسيس لا يصيب إلا المفرد وأما الجملة فإن الممارسة الدلالية تأتي أن تفسرها بل ترجع إلى مفرداتها ؟ لماذا ؟ لأن الجملة هي المعنى في الممارسة ولا معنى لأن تسأل عن معنى المعنى ولهذا يفر المسؤول إلى ذكر جملة مرادفة متأسسة إطلاقا من أجزاء الجملة المطلوب تفسيرها واختلاف الناس في هذا أعظم من اختلافهم في تفسير المفرد ولهذا قد يصيب الظلم التلاميذ أن حوكموا في هذا إلى مدرجات الأستاذ فإن ذلك

الظلم لا يزول إلا أن كان الأستاذ أكمل من التلميذ من الناحية الفطرية والحال أن العادة هي تفوق الأستاذ من الناحية العمرية والأكاديمية.

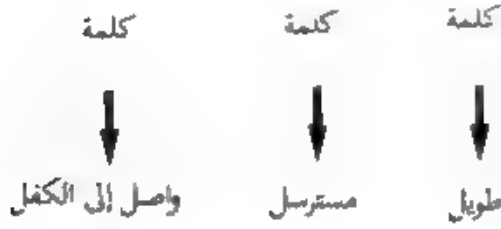
يمكن أن يبحث في علاقات القرابة بين الكلمات بدراسة القرابة بين التفاسير المقدمة في المعاجم أو في أجوبة المتكلمين، الكلمات المبرئة فيما يلي : الشعر الوارد = [الطويل] [المستترسل] [الواصل إلى الكفل].

أربع كلمات تؤسس «الوارد» ويمكن صياغتها كما يلي :

- (1) الطويل المستترسل الواصل إلى الكفل
- (2) المستترسل الواصل إلى الكفل
- (3) الواصل إلى الكفل

العبارة الأولى تمثلت في المعجم بالموارد وأما العبارة الثانية والثالثة فقد نجد المقابل المعردي في المعاجم وقد لا تجده وفي هذا يختلف المتكلمون كما قدمنا من قبل. ثم أن هذه العبارات كلمات هي التي قلنا أنها تؤسس المعردي ولا تظهر ظهوراً لرومياً ومن المناسب دراسة العلاقة بين هذه الكلمات المغيبة والمفردات في المعاجم والممارسة حتى تعلم الأصول والطرق التي يأخذ منها المفسر وتبين بنية التفاسير. المقصود أن مثل هذا يدل على أن المفسر يفسر بإمكانات كلمية أخرى وأن هذه تبين فيها مفردات يجوز مقارنتها بالإمكانات الكلمية التي تفسر بها مفردات أخرى من أجل استخراج علاقات القرابة بين المفردات من خلال تفاسيرها وما تتأسس به من

كلمات عابرة. ومن الملاحظ أن الإمكانيات التفسيرية يجوز فيها أن ترسم بالمثلث كما يلي :



فإن ذلك المثلث يبين علاقات الإحتواء والشمول ويجوز أن يتقبل كل التفاسير والأمر فيه وفي الكتابة البرئية السابقة سواء فإنهما ليسا إلا وسيلتين لاستخراج الكلمات المعنية في التفسير، تلك الكلمات الحائز قيامها في لغة التكلم الطبيعي والحائز في حالة أخرى أن تكون اتجاهها لمعجم اللغة أن توجهت في تطورها التاريخي إلى تعويضها بالكلمات حاضرة مفردة بخاصة الإيجاز. والله سبحانه أن انتهى هذه الكلمة بقول جامع قلنا أن التفسير والإيجاز عمليتان داليتان طبيعيتان نكشف بهما العلاقة بين المفرد والمؤلف في الممارسة اللغوية ويبين بهما عسر القول بامتنار المفرد عن المؤلف، فالمفرد يصاغ بالمؤلف عند التفسير والمفسر المؤلف يصاغ بالمفرد عند الإيجاز الذي هو ممارسة دلالية تاريخية، وفي هذا الخصوص يبدو المفرد على هيئة الخفي الذي تبدو لوحته في المؤلف الصريح وكأنه مؤلف منحصر وتبدو معرفة التكلم بالكلمات مشبهة لجداول معمور بالكلمات ورائه جدول معمور بالمؤلفات ووراء هذا جدول آخر للمفردات من الكلمات ولا اختلاف بين المتكلمين إلا في نسبة العمران الكلمي في الجداول المتتابعة.

حول بعض قضايا نشأة الرواية

أمنية رشيد

عُرِفَت الأجناس الأدبية وُقِّنت في أوتة الاستقرار والازدهار الكلاسيكي، أي فيما سماء تاريخ الأدب باسم «العصور الذهبية» أما في مراحل التحول، حيث يتقلب سلم القيم وتنتعير جمالعت الإبداع، فإن البهر يسبدل به التساؤل، وييسوم، عمير الشك، النصي لأني، ونصور النقدي، والرواية من الأجناس الأدبية قربية العهد في ظهوره، لنقي، لم يتفق المتطرون والمثودون حق لأن ميا يتصل برمي نشاب أو موقعها، كما أن حريتها تسمر أولئك الذين يحتلون عن خفرد وقهر يعاب، فالرواية ما رانت سحت عن حسانت بين تنوع حركتها وتعدد أصواتها

ولا أريد في حدود هذه المقالة أن أركض وراء الذين يحتلون من أصول الرواية في دور كبحونة «سيرفانتيس»، أو في «القصة الشرحة»، أو في محول الأنواع القصصة السابقة عليها، كما أن أنساء عنها إذا كانت الرواية العربية امتدادا لشكل لقامة أو نتاجا للتأثير العربي، فورا هذه الموضع كم من الرطب والأطروحات الأيديولوجية التي أقوم حاليا بحثها مع مجموعة من الدارسين والمتخصصين^(١)، لن أهتم إحد بأصل الشكل الروائي، إلا لتأكيد جدية بعض النتائج وجديتها، أو لمضج المقولات التي لا أساس لها في الواقع الأدبي أو المعنوي، عل الرغم من تليتها لبعض مطالب الحيلة الثقافية

إن القضية التي سأحاول طرحها، وإن كنت لن أفك من تقرير حلها النهائي، هي قضية تأسيس الشكل، دور الاهتمام بتعريف حدود الجنس الروائي الذي لا يكف عن التحول، سوف أنساء عن شروط مكان تطور الشكل الأدبي الجديد وتفضجه، دور الاقتصاد على الشكل الروائي، في مراحل التحول الاجتماعي والثقافي، لقد قال «جورج بوكاتش» إن الشكل الفني الكبير يعبر في جذته عن مصمون مثفير، نعم، ولكن كيف يتم التحديد الحقيقي، بمعنى تأسيس الشكل وإنضاجه واستقلاله، لقد قيل إن الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر قد تأثرت في نشأتها بالرواية الأسبانية وبالرواية الإنشيرية وبالقصص شرقية، وقيل عن الرواية العربية أنها نتاج للقصص الغربية، وبخاصة الفرنسية، فمما إذا استقبت الأولى منذ بداية عهدها واستمرت الثانية تابعة مدة طويلة من الزمن، قائلة داكرة أصولها القديبة في الأشكال القصصية العربية في انقراث؟

الفصتين شكل الرحله «البيكارسيك» لرجلين يبحثان عبر حوارهما وتنقلاتهما عن دلالات عصرهما، وعن سمات جديدة للكتابة، معبرين بطرق مختلفة عن «عصر الشك»، وعن ظهور الشكل الجديد، عل الرغم من تعاوت الوعي بين العملي والكتابيين، وسأحاول في هذه الدراسة أن أوضح بعض المصاها الخاصة بشاء الرواية ومحالياتها وحدودها، وهذا من خلال ثلاث قضايا أساسية:

هذه هي الأسئلة التي سأحاول طرحها ومهمها من خلال بعض الآراء المعروفة، وعبر دراسة عميد هما «جاءك القديري»، «لنكاتب الفيلسوف الفرنسي «ديرو»، في القرن الثامن عشر في فرنسا، «وحدث عيسى بن هشام» لملويحي، «فيها العملاق» نتاج لأهم مراحل التحول في موضيها وزمانها، بالإضافة إلى أن حديث عيسى تعد من أوائل القصص العربية الحديثة، ويجمع بين

- شدة الرواية وأصلها بين التلويح والأيدولوجيا
- الطرح الفلسفي لجماليات الرواية .
- عصر الشك وانتعاج الشكل الروائي .

١ - نشأة الأصل

١ - أ. إن سواك البدايات من القضايا التقليدية في تاريخ الأدب ، وهو يتعلق بتقسيم المادة الأدبية إلى أجناس يبدأ وتتلو وتغوت مير تعاقب المراحل الأدبية . ومن المؤلف أن تدرس بداية الجنس الأدبي ، والجنس نفسه ، في تطوره التاريخي ومعايير تعريفه ، فينجد بذلك بين علله التاريخية وآثاره الملموسة ، قبل أن يتم نظرية الأدب ، أي علم أسس الشكل الأدبي وأصوله ، معروفة المبادئ المؤسسة للشكل الأدبي المعين . أم النقد الاجتماعي للأدب فلم يبدأ إلا منذ زمن قصير في مجاورة حدود التخصص الاجتماعي للمصطلح الروائي ، ليهتم بالشكل الروائي . وفي هذا الإطار نجد كثيراً من الأطروحات لأيدولوجية تتسلل^(١) إلى الأحكام ، دون نظر إلى الواقع الثقافي والأدبي .

١ - ب. ظهرت في فرنسا في عام ١٧١٠ الطبيعة من كتاب مقال في أصل الرواية ، وكانت قد كتبت قبل ذلك بأربعين سنة ، ثم انتشرت في أوروبا كلها ، وترجمت إلى الألمانية والإنجليزية والهولندية ، وكان من أهم جوانبها أنها حددت بعض الأسس لشهيرة نظرية الأدب التي استمرت بعد ذلك في الوعي الدارج بهذا الجنس الأدبي . فالروايات هي ، حسب « هوبه » (Ruef) مؤلف هذا الكتاب ، قصص غيبيية لمعارف غرامية ، كتبت بالثر ويطرقت غيبة الإستماع القر وتعليمهم^(٢) ، إذ إنه يفسر في آخر الرواية أن يدان الخطأ ونكافأ المصيدة

وكذلك نجد في كتاب « هوبه » معلومات عن أصل الرواية

يقول الناقد إن من أراد أن يعرف أصل الرواية وبدايتها فعليه ألا يبحث عنها في جنوب فرنسا (في « البروفانس ») ، ولا في أسبانيا كما يعتقد كثيرون ، بل في مواطن أكثر بعدا ، وفي المصو الأكثر قديما^(٣) . ويؤكد الناقد بعد ذلك على الأصل « الشرقي » للرواية ، فقد كانت هناك ، على حسب اعتقده ، مواطن عرفت « التخيل » أكثر من غيرها ، على الرغم من أن البشر كلهم يتميزون بقوة الإبداع ، وهي « الأصل الأول » للرواية عند هذه الشعوب . ومن الملاحظ هنا ، أن قوة التخيل تحظى بالتقدير الذي سوف نغفقه في أقوال المستشرقين بعد ذلك ، الذين رأوا أن سبب ضعف الرواية المصرية هو ، جزئيا في النزعة التخيلية الشرقية . كما لأصل « الشرقي » العربي للرواية فسوف يسي عند أول المؤرخين للأدب العربي الحديث

يقول « هوبه » : « إن الشرقيين قد أنروا في الغربيين بإسعادهم الروائي . . . وعندما أقول الشرقيين ، أعني المصريين والعرب والفرس والهنود والسورين . . . فقد خرج أكبر روايي العصور القديمة من هذه الشعوب^(٤) . ونرى المدارس يهدم ما هالك من اقتناع تحظى بالانتشار في أوروبا ، وفي الفكر العربي الميراث وعيسره ، مؤداه أن صل المحصورة الحديثة يرجع إلى اليونان بكل ألوانه ، بما في ذلك

« الحكاية » (La fable) . يقول « هوبه » : « هذا الموطى إذن (أي الشرق) أجدر أن يسمى بعض الحكايات من اليونان الذين لم يفعلوا إلا نقلها واستنباتها في أرضهم^(٥) . ونأق تفصيلات الأصل العربي عاطلة ومزجة بالأفكار الأيدولوجية التي كانت تتناقل عن العرب والإسلام منذ العصور الوسطى : إن أعمال العرب مليئة بالمجازات المبالغ فيها ، وبالتشبهات والتخييلات . وقد اشتملت كذلك على أصل الرواية : فهذا الأصل مائل في القرآن الكريم ، وعند لقمان (أبو قصص الحيوان) وفي حى بن يقظان ، الذي أسندت في قصته حقائق الفلسفية شكل الرواية^(٦) .

١ - ج. وإذا ما وقفنا عند حقائق طليبات الرواية في نظر العرب المحيئين ، فعل هكس ما ذهب إليه « هوبه » عندما تكلم عن ثراء الخيال العربي وقدره العرب على التحيل الذي أنتج أول القصص التي عرضتها الإنسانية ، يعتقد المستشرق الإنجليزي « جب » - فيما يذكر محمد حميد هيكل^(٧) - أن سبب القصور القصصي عند العرب هو نقص الخيال عندهم . وعلى الرغم من أن هيكل يدين التناقض الذي وقع فيه « جب » عندما اتهم العرب بكثرة الخيال فيما يخص الأمور العامة ، وعلى الرغم من أنه انتقد النبعة العربية للغرب في كتابة القصص ، فقد تبقى هو نفسه للمبار « الغري » في قياس الجمال القصصي^(٨) .

ويذكرنا هيكل أن « جب » هو الذي عين رواية « زينب » على أنها « الأولى من نوع القصص الحديث » ، على الرغم من أنه « تكلم في هذا السبب عن قصص شوقي ، وهي « عيسى بن هشام » لموسلي . ومن روايات حورحى ريدان^(٩) .

أم يحيى حتى في كتابه « فجر القصة المصرية » ، للشعور في ١٩٦٠ - أي بعد أكثر من ربع قرن من « ثورة الأدب » الذي صدرت أول طبعة له في ١٩٣٣ - وحل الأرض من تعبيرة عن الآمال الكبيرة التي تلت ثورة ١٩١٩ في إيجاد أدب مصري عظيم كعظمة الثورة العارمة التي اجتاحت البلاد ، فإنه يكرس أهمية للمعارف الغربي ، مسقطا حتى بعض التعصبات التي أثارها هيكل حول النبعة وتعتظيم الفن القصصي العربي في التراث . ويرى يحيى حتى - كما اعتقد « جب » - أن زينب هي أول رواية عربية حديثة ، ويضيف إلى هذا اعتقاده بأنها خرجت « صعبة » من حس احظ أن القصة الأولى في أدب الحديث قد ولدت على هيئة ناصحة حيلة ، فالتيت لنفسها - أولا - حقا في الوجود والبصه ، و مستحقت - ثانيا - شرف مكانة الأم في أحد المندمب والاسم إليها^(١٠) . وكان الموسلي ، وفقا لرأى يحيى حتى ، قد استجاب لنداء عصره عندما كتب حديث عيسى بن هشام فيما نسبته هذا العمل الناقد لمجمع زمته ، ولكنه أحق - وفقا لرأى يحيى حتى - كذلك - في إيجاد الشكل المناسب . ثم يصدر يحيى حتى هذا الأمر المكرس للنبعة ، والفالم على مفهوم مريب للشكل^(١١) ، « إذن لايد للأدباء بوصف المجتمع الفالم من اقتباس الشكل الجديد ، والتعبير بأسلوب جديد يلأم الشكل^(١٢) . وسأحاول أن أظهر - من خلال هذا البحث - أن الشكل لا يفتيس ، على الرغم من أهمية المؤثرات الخارجية ، ومخطو عليه من إمكاناته الإثراء ، بل يوضح من - . التجربة لأدبيه ، والنقدية ، والاجتماعية ، في لقائم الأ

١ - ٢ . إلى جانب كثير من الأطروحات الغيبيية ، إن لم تكن

الأسطورية ، التي يحيط بتاريخ بداية الرواية ، هناك أيضا دراسات وتحديات تضيء لنا كثيرا من ظروف نشأة الرواية أو أسباب تنورها . في أوروبا ، مثلا يتفق الجميع على أن الرواية في القرن الثامن عشر نمت بفضل تحول الزمن الاجتماعي ، واتساع جمهور القراء مع تغير ثقافته ، وتطوير حاليات الكتابة . وكان لهذه تغيرات أثر مباشر في اتجاه الرواية نحو الواقعية . وكان من أهم مظاهر التبرير رفض الموصوعات التاريخية ، وشخصيات الملوك والنبلاء ، والمواقف العظيمة ، وإختيار الموصوعات المتصلة بالحياة العادية ، والشخصيات الدينية ، والمظاهر الملوك لجمهور الطبقات الوسطى^(١٢)

وكان لهذه الظروف أثر في حاليات الإبداع ، فانتقل الدوق الأدبي من عام إلى خاص ، ودخلت في صياغة الخاص وشخصية مفاهيم جديدة للزمن والمكان ، مصاحبة لاهتمام بالتجربة الذاتية . وكان « هيفو » و « ريتشاردسون » أول « الروائيين » الذين لم ياحتجوا موصوعات أعمالهم من الأسطورة أو التاريخ أو الأدب السابق ، على عكس « تشوسر » ، و « ميسر » ، و « شكسبير » . و « ملتون » . وقد ركز « ديلنج » في مقنة « نوم جونز » على أن الرواية شكل ملمعي ، تتماثل علاقته بالكوميديا مع علاقة الملحمة بالتراجيديا . وصوف يقترن « جيرار جينيت » فيها بعد هذا الأصل لرواية^(١٣) . ويعود « فيديج » إنه ينبغي على كاتب الرواية أن يتوافق فيه انصافات الأربع التالية : العفوية ، والإسسية ، ودمعة ، والتجربة . وصوف يرى لوكانش فيها بعد أن « فيديج » قد أدرك أهمية رسم الانحطاد بشخصيات من أجل الهدف الواقعي الكبير . أما « فرنسبون » بريفو ، و « فيدرو » و « روسو » في قد استلهموا هؤلاء الروائيين الإسبير ، وساروا على نهجهم في البحث عن الحقيقة عبر الرواية ، ورفض الرواية « الروائية » السائدة ، في حين رأى « الماركيز دي ساد » ، في « أفكار من الرواية » ، أن رواية ينبغي لها إيقاظ القارئ واستمراره من أجل تشكيكه في أفكاره المسقة . وصوف ترى فيما بعد أهمية الدور التي قام به « ديلرو » بحالياته الخفيفة ، التي أثرت في « كانط » ، في نقل الاهتمام من المسرح إلى الرواية . ومن الرواية « الروائية » الفنية عن المفاخر الخرافية وتغريب القارئ في الزمان والمكان ، إلى الرواية - البحث عن الحقيقة ، عبر المحاكاة الساخرة لأنواع السائدة ، والارتقاء بانجس الروائي غير المعترف به حتى رفته ، وكيف جمع من الرواة مزايا للمحورية وصلوى مخطيا « لعصر الشك » الذي غمر فرنسا قبل ثورة ١٧٨٩

وفي عهد العرب أيضا ، أدرك رواد الرواية ، عن الرغم من التبعة التي اتسمت بها الرواية العربية - وتقدمها - في بداية عصرها الحديث أدركوا أهمية هذا الجنس الأدبي في التعبير عن شمولية الحياة . يقول هيكل - وكان هذا القول بعد عشرين سنة من ظهور « زينب » - « إن الأدب ، والفن القصصي بوجه خاص ، هو الكفيل بشر ما يكشف العلم عنه من حقائق »^(١٤) وللفن القصصي - إلى جانب ذلك - فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة ، فهو أسبق من الشعر ومن التصوير ومن المسرح ، من الموسيقى نفسها ، إلى التقاط صور حياة الجماعة التي يعيش فيها ، وإثباته على الورق ، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل لمصاعبة التي يعيش فيها وإثباتها على الورق ، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة في المستقبل وتصوير المثل

الأعلى الذي نصبو إلى تحقيقه »^(١٥) . ويرجع إلى هيكل أنه عرف بوصوح أسباب تطور الرواية العربية (وبعض هذه لأسباب يحكم الإبداع الأدبي حتى اليوم) ، وهي : التبعة لنقصه الغربية ، ونقدان المثل الأعلى ، والنقص في التجربة الفردية نتيجة لخضوع المجتمع لتقاليد ، خضوعها فيما يتصل بمسألة الرجل بماله ، واستمرار الأمية ، وأهم من هذا كله ضعف الفكر النقدي وصوف ترى فيما بعد أثر جوهري الفكر النقدي . وصور المحاكاة الساخرة في إضحاك الفن الروائي واستقراره

وقد أدرك هيكل أن أهمية تطور الرواية المضادة للنقص الخرافية نقي يحميها الجمهور ، من أجل ازدهار هذا الشكل وبضجة المعنى . وهذا الإدراك قد عبر عنه من قبل عيسى عبيدي مقدمة مجموعته الثانية « ثوب » ، فيبدأ اتهامه الصحف التي لا تعرف النقد الجهد ، يلوم القارئ : « إذ لم ترح قصته رواج روايات « سنكلر » و « جونسون » ، وذلك لجهل بقراءه . هذا الفن ، وانصرهم إلى قراءة روايات مفعمة بالحوادث المدعشة الرائعة ، والمفاجآت الغريبة ، البعيدة من الحقيقة بعد السوء عن الأرض . أما قصصه محالية من أن ذلك ، لأنها مبنية على قاعدة لحقائق الدقيقة الصادقة المجردة .

والواقع أن جيل ثورة ١٩١٩ من المصاحبون أمثال عيسى عبيد ، وطاهر الأشين ، ويحيى حتى نفسه ، على الرغم من التبعة التي تسلمت إلى حططهم ، كان يريد من الرواية أن تكون فنا واقعيًا موزيا لعظمة تلك الانتماءة ، ولكنه . للأسف - رأى معيار هذه الواقعية في القصة العربية . ويس في حرية الحياة وتضمن الواقع المعيش : وهذا الأدب الواقعي سيجد عده في أدب العرب كما يجد دعته إلى الأمام في انتماءه من ١٩١٩ و^(١٦) . وهذا ما سيؤكد محمود تيمور في قصصه التي اتخذت من فن « موبسان » في التصوير وتفنن الواقع معياراً أشبه بالمطلق

المعتمد . وهكذا تظهر القراءة التاريخية أن الرواية الحديثة نصبت حقا في ظروف اجتماعية سمحت بتطورها ، فكان لا تسع جمهور القراء ، ولازدهار الطبقات الوسطى ، بخاصة في أوروبا وفي العالم العربي كذلك ، دور في تغير دوق القارئ ، وموضوعات الكتابة الأدبية ، وطبيعة الشخصيات ، ومواقع النص ، في حين ظلت الأهمية ، وأهمية الطبقية ، وصحف النقد والديمقراطية « مصوغات للانتشار الأدبي ولازدهار الرواية في الوطن العربي ، منذ بداية حديثه حتى الآن ، مع إنقاذها في تنمية سبية . أما في أوروبا فقد كان للتطور العلمي ونمو الفكر العلمي المتعلق بمفهوم الزمان ، أثر انعكس في حاليات الإبداع وفي الإنتاج الأدبي ، عن محروما نستطيع أن نقراء في النصوص النظرية التي حررها ملحدون والنقاد في القرن التاسع عشر . لقد عرف الفيلسوف الإنجليزي « لوك » حرية الإنسان بأنها حرية الوعى عبر مدى رمي^(١٧) ، فتكوين الشخصية الحرة هو الوعى بالهوية من خلال اتصال الذاكرة بالذات . وأهمية الذاكرة تكمن وراء المفهوم الخاص بالسبية ، على نحو ما أوضح الفيلسوف « هوبز »^(١٨)

وبعض نعرف أن فكرة « السبية » تلعب الدور الأساسي في كثير من الروايات الكبيرة الموصوفة « بالتفصيل » ، بل في « الرواية الجميلة » نفسها ، على الرغم من زعم كندب ومنظريها . كما أن تطور مفهوم

وعلى هذا الأساس ينبغي أن يلاحظ الجمال في سياق وليس في المطلق. ويضرب «ديدرود» مثلاً من الأدب الفرنسي قول «هوزاسيوس» الشيخ في مسرحية «كورن» (١٧٣٦)، عندما يسأل عما كان يجب أن يفعل ابنه الملتوك وحيداً (١٧٣٦)، أمام ثلاثة أصدقاء فيكون رده: «أن يموت» فهذه العبارة التي تعد من روائع الأدب الفرنسي، ليست جملة أوقعية في حد ذاتها، بل في دلالتها من داخل للمسرحية: شيخوخة الأب، وموت أبنائه الآخرين في المعركة، ومعموم الشرف والوطن، إلخ. فإذا نقلنا هذه العبارة إلى الكوميديا الإيطالية فسوف تتحول إلى عبارة فكاهية، وتثير الضحك بدلاً من الشعور «بالجلال» (Le sublime).

وقد سمح مفهوم الجمال المرتبط بفكرة العلاقات بحل المعضلة التي لم تكن قد وجدت حلاً بعد، معضلة المتعارض بين «الجمال المطلق» و«الجمال النسبي». يقول «ديدرود» إذا تسامكت من جمال، هل ما يسمى «جملاً» يظل هو هو في كل الأزمنة وكل الأماكن، أم أن الجمال شيء «محلي» و«خاص» ومؤقت؟ فإن مبدئي - أحدهما الجمال بوصفه إدراكاً للعلاقة - يسمح بتبني المبدأ الأول، لأنه يوفق بين الاثنين. فإذا أخذنا مبدأ العلاقة في مفهوم الجمال، استطعنا أن نوفق بين الجمال كما يراه الطفل، والشيخ، والرجل المتقدم، والرجل المبكر، إلخ. إن الأشياء الجميلة تتغير، وما هو عالم يستمر من إدراك العلاقة ويستطرد «ديدرود» في البحث عن الجمال بين الوحدة والتفرع، وفي جعل الحركة والسكون. والرواية عنده، كما سنرى، هي صيغة أساسية حركة وجدل بين العلاقات، وتساؤل بين الأضداد.

سأعيد هنا تأثر «كانط» حقاً بجماليات «ديدرود» كما قال تلميذه «هامان»؟ ربما كان هناك اختلاف في الأسلوب بين الفيلسوف و«كانط» - مآخذ الفنون والأجناس الأدبية - لكننا نجد عند «كانط» كما وجدنا عند «ديدرود»، محاولة حل مشكلة الوحدة والتفرع في إدراك الجمال. يقول «كانط» إن الذوق الجمالي يتمثل بوصفه انطباعاً عفوياً، على العكس من المقاييم العلمية التي عالجها كتاب «نقد العقل الخالص»، والمقاييم الأخلاقية التي تناولها كتاب «نقد العقل العملي». ومع ذلك فمن تكون هناك حسليات، أو عزم للجمال، دون القدرة على عبور الشعور الذاتي بما هو جميل، من أجل تقرير نظرية الحكم تجمع بين الذوق والخيال، بين الخاص والعام، بين الفن والعلم. وقد كان كتاب «كانط» «الجمالي» «الحكم» محاولة لإيجاد وحدة فلسفية - تجمع بين العقل النظري والعقل العملي والحكم الجمالي.

إذاً فقد كان كتاب «كانط»، وإن لم يتكلم فيه عن الرواية على وجه التحديد، خطوة مهمة في مجاوزة الفصل بين العلم والخاص والفسلفة الكلاسيكية، وفي تثبيت تشابها في أساسيات البحث الجمال.

إن الاتصال الجمالي يتحقق بالضرورة من خلال الربط بين العلم والخاص. وقد رأى «كاسير» أهمية هذه العلاقة، فالتفكير الجمالي يكشف عن الصلة بين الأنا والآخر، إذ إن الفكرة الجمالية تكمن في أن ما هو جميل بالنسبة إلى يبيى أن يكون جميلاً بالنسبة إلى الآخرين. والحكم الجمالي لا يعتمد على الكمال كما يظن كثير من الفلاسفة، بل

الجمال قد أسهم - من خلال ربطه بالكمال - في نقل الاهتمام من العام إلى الخاص، أو - بمعنى أدق - من تصوير العام في ذاته إلى تمثيله في الخاص، من أجل التشخيص، واحترام الواقع، والإخلاص لتجربة الفردية. يقول «لورد كاسير» في «عناصر للنقد» (١٧٦٢): «إن تكوين الصور لا يتم إلا عبر الأشياء الخاصة» (١٧٦٢) وكان هذا المثل الأعلى لجماليات منتشرة في تلك الحقبة. أما مفهوم الزمان في الحقبة العربية الثانية، التي شهدت نشأة الرواية الحديثة، فقد حل محله في انطلاقه نتيجة الإيمان بالذاتية أو بالرجوع إلى الخاص في حالات المردة - كالتفكير في حياتها حالياً. وعندما تدرك فكرة التقدم فيها لا تستقل عن أصلها في الفكر التويري الأوربي، وتخصص لظروف نشأتها.

وأخيراً فقد أسهم الفكر الجمالي والفلسفي الألماني في إنتاج مفهوم الرواية: بفضل تقدم الجماليات عند «كانط» «ماتثر» «ديدرود»، وجماليات هيجل، والرومانسية الألمانية، إلخ، في حين لم يتفصل المنظرون العرب الليبراليون عن التعبير لديهم عن «القصة الغريبة» و«ضرورة التشعيب» والتجارب معياراً للإبداع الروائي.

وربما كان أهم سبب في بلورة شكل الرواية في أوروبا، شرقاً وغرباً، وتغلبه زماً حولاً في الوطن العربي، أنه مرتبط جوهرياً بتفجّر الفكر النقدي واستقراره؛ فمن أهم سمات الرواية النقد والسخرية، وهما من شروط الإنتاج الأساسية. لتعدد الأصوات والمعارف، وفقاً لتعبير «ديكتين»، الذي يرى أن تفجّر الرواية قد صاحب تطوير «الزمانية»، كما أن الرواية تميل إلى محاكاة السخرية للواقع وللاجناس المرصعة للأدب في آن واحد، وأب - بلطقت - لا تتصل عن النقد والصوت الآخر والصفة الخيالية. الرواية هي - كما قال «فوكس» «من النضج» عندما تسكت الآلة» - وبها وجه الإنسان وحده وإشكاليته، ليحصل مسئولية نفسه واختياراته، وقلقه، في الاتصال بين ماضيه ومستقبله، بين صباه وخلفه للجدلين.

٢ - الجماليات والرواية

٢ - أ. يذكر تاريخ الفكر أن الفيلسوف الألماني «كانط» قد تأثر «ديدرود» في أفكاره الجمالية، فقد قال «هامان» «تلميذ» «كانط» إن أساتذته قد نصحه بقراءة مقال «ديدرود» عن الجمال، المنشور في «الموسوعة الكبيرة»، وأن ملاحظاته «كانط» تستحق أن توضع إلى جانب تلك لبقا في الجمال، الذي نشره «ديدرود» في «الموسوعة الكبيرة» وقد كان لهذا المقال حقاً أثر ضخم في تغير الأفكار عن الجمال (١٧٦٢).

إن الفكرة الأساسية التي يسلجها المقال هي أن الجمال لا يتمثل في الأشياء العظيمة حسب، وفقاً لما ساد من اعتقاد في ذلك الزمن في إصدار المذهب الكلاسيكي، بل في العلاقات بين الأشياء. وهذه العلاقات - أو النسب - التي ينشئها العقل البشري ماثلة في الأشياء كذلك. فالعلاقات التي تولد الشعور بالجمال، مثل النسب الرياضية، هي علاقات «واقعية»، وفقاً لعبارة «ديدرود»، وليست مجرد علاقات «وهمية» أو «فكرية». فالجمال إذن يتمثل في جميع الكائنات من خلال العلاقات، ولا يختص بالكائنات العظيمة (١٧٦٢).

عل ما يصدق من ارتباط وتوافق بين الوحدة والتنوع ، وفي هذا يتجسد - وفقاً لرأى « كاتس » - مفهوم الشكل . وقد انتهى به هذا الفهم إلى أن الحكم الدقيق يلغى المطلق من التصور الجمالي^{١٠٤} ، إن اللحظة للشك في تصوير شيء ، حيث يتم التوافق بين التنوع والوحدة (دون تحديد لما يجب أن تكون عليه هذه الوحدة) لا تجعلنا نعرف بشكل مطلق أية عناية موضوعية .

ومع ذلك فإن « كاتس » لم يدخل في قضية الرواية^{١٠٥} ، كما فعل « هيجل » ، أعظم قارئ له ؛ ضد « هيجل » موضوع تشابة الرواية في بعض المقارنات التي قرأها لوكاتش وناكرها ، كما هو معروف

٢ - محمد يقول : لوكاتش « - في دراساته المتأخرة عن الرواية - إن وجماليات الكلاسيكية الألمانية كانت أول طرح - على مستوى المبدئي - لمعضلة نظرية الرواية . وقد كان طرحاً مسجلاً ، أي نظريته منظمة وتاريخية في آن واحد »^{١٠٦} . والواقع أن « هيجل » - باستثناء بعض الدبكات والإشادات إلى الرواية عند كبار الرومانسيين الألمان - كان أول فيلسوف طرح قضية الرواية بما هي ركز عضوي في سيرة الجساليات ، ويوصف الرواية أحد الأشكال لأدب الكتيبة . ومن ثم كانت صيغته المشهورة : الرواية هي « ملحمة برجوازية »

ولقد أظهر محمد براءة في مقلمته لترجمة « باختين » الدلالة الأساسية للرواية عند « هيجل » بوصفها شكلاً حديثاً للرواية جده تاريخياً - بعد رواية القروسية والرواية العروية^{١٠٧} ، وكان مناسب للمجتمع الجديد الذي عرف التحول من « خضوع الحياة الخارجية لتزوات المصادفة وتقلباتها » إلى نظام « مؤتد يوصف »^{١٠٨} هو نظام المجتمع البرجوازي ، ونظام الدولة^{١٠٩} حيث أصبحت الشرطة والمحاكم وإجيش تحتل مكان الأهداف الخيالية التي سعى إليها الفرنسيون^{١١٠} . ويصف « هيجل » عملية الاستلاب الاجتماعي كما تنعكس في الرواية من خلال الصراع بين رغبات البطل وأحلامه ، من ناحية « وواقع المجتمع في واقعته » من ناحية أخرى . إن هذا الصراع يدور - إذن - بين « شاعرية القلب » و « نثرية الظروف » لئيمية ، التي من خلالها يتكون البطل و « يتعلم » ، « فيتعلق » ، ويصمم في الحياة الاجتماعية . ويحدد « هيجل » هنا شروط « رواية التعلم » التي سوف يتعرض لها « لوكاتش » في وصفه الخاص للموجهة بين « بطل والمجتمع » قبل أن يقدم « باختين » دراسته المفصلة عن « رواية التعلم » بوصفها أحد الأنواع الكتيبة للرواية التي تشكلت من خلال تطور مفهوم الزمان وربطه بإمكان في « الزمكانية »

وقد تعرض « هيجل » في فقره أخرى من محاضراته^{١١١} ، عرفها « لوكاتش » وأشار إليها ، إلى بعض الخصائص الشكلية للتنوع الجديد ، وبكلم عن كيفية الرؤية التي يحتاج إليها الروائي من أجل شاعرية نص التي تعدها الرواية عند خروجها من إطار العالم للمحتمل . ذلك بأن ما يميز الشكل الروائي بصفت « ملحمة العصر البرجوازي » هو الصراع بين « شاعرية » القلب و « نثرية » الحياة ، من ناحية ، ولقدان الشاعرية الخاصة بالملحمة ، مع ضرورة تعويضها من أجل تحقيق الخاصة نعتية أو الجمالية من ناحية أخرى . وهذه الملحمة الجديدة تقدم إليها تنوعاً وثرته في المصالح و شخصيات والأحداث وظروف الحياة وحالاتها ؛ وكل هذا يتنصص حول الصراع

بين البطل والمجتمع ، حيث ينتهي هذا الصراع ، سواء يتنقل البطل وخضوعه لشروط الواقع أو بمجاوزة الواقع ، الثرى « نحو واقع يزيه النص ويقره إلى الجمال »

أما بالنسبة للرؤية فإن الرواية تعترض ، مثل الملحمة ، « رؤية شمولية للعالم وللحياة » ، تكشف عن مبادئها ومفهومها في أوجهها المتنوعة ، بمنسبة أحداث فردية يشكل بؤرة الكتيبة . وهذا يجب أن يتيح للمبدع قدر كبير من الحرية ، حتى لا تتحصر الرواية في « الثرى » و « اليوم » من خلال وضعها ستر الخفية . وهكذا يحدد « هيجل » - قبل المنظرين المعاصرين للرواية - أهمية الرؤية الشاملة مع حرية أساسية للمبدع في مسح تعديلات عمله الفني

٣ - د . وسطيق « لوكاتش » كذلك من التمييز بين الملحمة والرواية ، ولكنه يعمق العلاقة بين البطل والعالم في الانتقال من الأولى إلى الثانية . ذلك بأن ما ينظم كلامه على الملحمة والرواية هو سلم مختلف من القيم . في الملحمة هناك انساق سعيد ، بل تطابق ، بين البطل والعالم ، يحدد أولوياته وألياته نظام فوقه يحكم موقع البطل في العالم ، وأفعاله ، وواجباته ، ومعاركه ، حتى الانتصار النهائي المؤكد . أما في الرواية فإن القيم تنفك صلاتها في غياب النظام القوي . الذي لم يعد يشكل مسير الحياة ، ويحول البطل عندئذ إلى ذلك نطل الإشكال ، الذي سيكتسب وصفه في أعمال « لوكاتش »^{١١٢} . « ريبه جيرون » ، متأثرين بمفهوم « لوكاتش » ، تشكل الملحمة شمولية حياة متكاملة بلاتها ؛ أما الرواية فتتحوّل إلى تنكشف الشمولية الخفية للحياة^{١١٣} .

ويرسم هذا الإطار التقسي شكل العمل الأدبي ، أعنى الرواية التي يقوم على الصراع بين « بطل إشكالي » يمارس نصه و « داخلية » المتروكة بعد « سكوب الأله » ، ويجمع متدهور ، تسوده قوى عميقة فقدت اتصالها بالشر (لم يصمها « لوكاتش » في كينونتها التاريخية في « نظرية الرواية » من في أعماله التي تلت « الطريق إلى ماركس ») وعلى الرغم من اهتمام « لوكاتش » بالشكل الروائي ، التي يقدّره بالشكل « الملحمة » والشكل « التاريخي » ، لم يجل هذا الناقد قضية الشكل في نظرية للرواية إلا من خلال التضمين العرّف

— ملحمة البطل في مواجهة للمجتمع

— قضية الرمان في الرواية

١ - إن أصل صيغة شكلية للرواية هي ، وفقاً لرأى لوكاتش ، سيرة حياة البطل ؛ إذ إن صراعه مع المجتمع يمثل المكانة الأساسية في العمل الأدبي ؛ وشكل الرواية الخارجي هو في الأساس سيرة حياة ؛ فالخاصية العضوية التي تحيل ، فيها سيرة الحياة هي الوحدة التي تستطيع إدخال الموضوعية في الفرد بين نظام للمعاني تتسرب منه ذات الحياة ، وتركيبية حية لا تستطيع أبدا الوصول إلى اكتمال الذات ، حيث تتحول فيها العنصرية إلى حماية^{١١٤} . وهذا تستطيع في مصر أن نتعرف التعارض بين الدولة الحديثة التي أشار إليها هيجل (نظام للمعاني يتسرب منه ذاتها الحياة) والقلب الملء بالأحلام (تركيبة حية لا تستطيع أبدا . . .) ، ولكن في حين يحمل « هيجل » للمعضلة بحضور البطل ، أو المنجوه إلى الجمال والفن ، يترك لنا « لوكاتش » نموذجاً مشهوراً للرواية بين -

أ - إرجاع الشاعرية إلى النص الأدبي بعد أن فقدت الرواية شاعرية الملحمية (امتداد للتعارض الخيالي بين « شاعرية القلب » و « ثرية الحياة ») من خلال رومانسية الأوهام المفقودة . والرمز هو عامل الانحدار ، وهو يجعل قيمة شاعرية عظيمة في الرواية^(٣٢)

ب - استكمال الشكل في الرواية ، الذي يحده تعارض البطل المقتول والعالم المتناهي ، ويضرب « لوكاتش » رواية « للتربية العاطفية » لتطوير مثالا لأعظم نموذج لنجاح الشكل الروائي من خلال بناء الزمن .

كانت هذه الرواية مهددة بعدم اتساق التركيب ، وتفتت الواقع وتشرزمه في قطع غير متجانسة وركيكة ، وغلب الغتالي في وصف نفس البطل الضارب في الحياة وقد تحولت داخلته إلى قطع متصلة بلا تواصل ، « قطع من الواقع في اتصال بحت ، نتيجة لجموعها وعدم اتساقها وهرتها »^(٣٣) . فالبطل هنا يفقد الجرعة مثل العالم المحيطة به . وفي هذه الحالة من اليأس ، كما يقول « لوكاتش » ، يكون الرمز هو « عنصر الانتصار » لرواية تعد من أفضل الأعمال الروائية في القرن التاسع عشر في فرنسا^(٣٤) . وفي « لوكاتش » هذه الصفحات الجميلة ملحوظة أساسية من الزمن الذي يفصل البشر والأجيال ، والذي يعكس في الرواية من خلال الذاكرة والأمل ، ذاكرة الماضي الذي يحول الاتصال إلى تواصل ، والأمل الذي يضيء للمستقبل ، فالأشياء عالية من الدنى ، ولكنهما تضاه من خلال الأمل والذاكرة^(٣٥)

وسوء يرجع « لوكاتش » إلى قضايا الرواية ونشأتها في « كتابات موسكوف » ، حيث نجده له تحليل مهم : « تقرير في الرواية » ، « الرواية » ، « يخلق فيها من الفكرة نفسها ، فكرة خروج الرواية من الملحمية ، مع إعطائها البعد التاريخي الذي كان مفقودا ، إلى حد ما ، في كم المقولات الفلسفية المبهجة التي تلفي على « نظرية الرواية » طابعها

٧ - هـ وفي فصل مهم من مقالة الرواية ، وعنوانه « in statu nascendi » باللغة اللاتينية في النص ، ومعناها « في حالة الولادة » ، يقدم « لوكاتش » بعض التعديلات الملحة للرؤية في شدة الرواية . لم يتخل « لوكاتش » عن طرحه الأساسي ، وهو أن الرواية الحديثة ولدت من الملحمية ، امتدادا وتفصيلا . « من ناحية المضمون ولدت الرواية الحديثة من خلال المدرك الأيديولوجية للمرجولية الصاعدة ضد الإقطاع السار إلى نهايته »^(٣٦) . لما من ناحية الشكل ، وهذه فكرة جديدة لم ترد في « نظرية الرواية » ، فالروايات الأولى الكبيرة ، قد ورثت كل تراث « الثقافة الإقطاعية للقصر » . وعلى الرغم من أن كثيرا من « التعديلات الأيديولوجية » قد أدخل على الرواية الحديثة فإن عناصر متعددة من « فن النص » في النصوص الوسطى ما تزال مثالة فيها ، مثل « التبريع المتطوع لكتابة الإنشاء » ، والتجزئة في شخصية البطل الرئيسي ، والاستقلال النسبي للمفردات التي تكون كل منها أقصوصة مكتملة ، واتساع العالم للشكل ، إلخ^(٣٧) . وسوف نرى كيف يطبق هذا التعريف على رواية القرن التاسع عشر في فرنسا ، امتدادا لتراثها ، وقطعة جديرة مع الماضي ، من خلال التشكيك في مسلمات الحاضر .

أ - بطل نفسه أصغر من المجتمع : « دون كيشوته » ، « حولان سوريل » (في « الأحمر والأسود » - « استنساخ ») .
ب - بطل نفسه أكبر من المجتمع ، مثل « فريدريك مور » (في « التربية العاطفية » لموير)
ج - بطل يتساوى في النهاية مع المجتمع ، مثل « قلهم مايسر » لحوته

والصيغة الأخيرة هي الوحيدة التي تصور الاتساق المكتسب للبطل ، بحسب مفهوم « هيجل » : « أما البطلان الأول والثاني فيتجهان بالإخفاق ، وإخفاقها يبرز من خلال لمواجهة بين بطل متهاق التهم ، لا جوهري ، ويجمع مجرد ، لا جوهري كذلك ويصل « لوكاتش » في نهاية « نظرية الرواية » إلى صيغة رابعة ، تسترد عالم الملحمية من خلال روايات في عظمة روايات « توستوي » ، التي استطاعت إنقاذ الشكل الروائي مما يحده بالإخفاق ، وتبقى الملحمية هي المثل الأعلى لشكل الأدبي

٢ - والإنجاز الآخر الذي حققه « لوكاتش » في « نظرية الرواية » ، هو كشفه عن أهمية الزمان في الرواية ، وإن كان النقاد لم يهتموا بهذه الفكرة عند « لوكاتش » اهتماما خاصا ، باستثناء إشارة عابرة « لجلولمان » ، وإن لم يخط هذا الكشف كذلك حقه من التحليل نتيجة لا اهتمامه الخاص بمسألة البطل المشكل في مجتمع يتهدى فالصفحات التي يتكلم فيها « لوكاتش » عن الزمان ليست من أجل صفحات الكتاب فحسب ، بل إنها مهمة كذلك في منح الشكل الروائي دلالة الحقيفة . والسؤال هنا : هل يجب أن يعمم تحليل « لوكاتش » لزمن « الأوهام المفقودة » بوضعه شكلا للرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر ، أم تؤخذ في خصوصية هذه الرواية خاصية الزمنية المكتانية ؟

في هذه الحدود يكشف الزمان ، بوضعه ملهى زنيا ، عن إخفاق بطل الرواية في مواجهة للمجتمع ، وهذا الزمان يبرز عن التعارض بين المثل الأعلى والواقع ، وهو العجز البالغ للبطل في صراعه ضد عالم مجرد من المثل ، فالبطل لا قوة له في مقبل المجزى الخلل من الحياة ، والمستمر للمدى الزمني^(٣٨) . هنالك هيبة النفس البشرية من قمة الأوهام التي كانت قد انطلقت منها ، وتتخلص تدريجا مما كان يملأها من مثل خلال زمن يفرض عليها مضامين مغربة عن الرزم منها .

وهناك مضمون آخر للزمان لا يأتي في « نظرية الرواية » إلا عابر ، ولن يسميه « لوكاتش » إلا في أمثاله التالية لاختباره للركسية منهجا للفكر والملحمية . وهذا المفهوم هو مفهوم الزمن الواقعي ، الذي يميز شكل الرواية عنه أفضل تمييز ، فرض التراجيديا معدوم (قاعدة الوحدات الثلاث المميزة للزمن الكلاسيكي) ، وزمن الملحمية بلا حقيقة ملموسة (السنوات العشر للإلياذ لا حقيقة لما وسوف يأخذ « ماخين » هذا المثل نفسه للتعبير عن « رمانية الملحمية » . ولا نبدا حقيقة الزمن إلا بعد فقدان الصلة بالعالم الفوقى ، عندما « تسكت الآلهة » . وإن يطوّر « لوكاتش » هذا المفهوم الثاني للزمن إلا في كتاباته للركسية عن الرواية ، في الحقبة التي عاشها في منفاه في موسكو . وفي دراساته عن الواقعية الفرنسية

في حدود « نظرية الرواية » يعين « لوكاتش » للزمن وطنيتين :

وجود، وراثيا في كل احب التي شهدت نهاية عصور حضارية قوية ومهيبة ، حيث تظهر النزعة الحوارية التقليدية ، والإرواجية التي تميز الرواية في حطب الضعف والاهيار ، فهذا كانت الأنواع « النبيلة » تسمى بثلاثة عناصر :

- أ - مطلق الماكن ..
- ب - الإيمان بالأسطورة
- ج - مسافة الهيمنة ..

فإن الرواية تقوم على العناصر المتغير ، والزمن المعاصر ، والبشر الصالحين . إن الواقع بحركته وطبيعته الانتقالية لا يمثل إلا في « الأسوع الدنيب » ، كالأدب الشعبي ، والأنواع التكميلية ، والصحة المزوج القيمة ، كما يمثل عند « رابليه » ، حيث يقوم على المتعة والسخرية معا ، حملامه النقد والرغبة في تغيير الحياة . وعندئذ تتغير البلاغة بالشفقة : إذ يدخل فيها تعدد الأصوات واللغات

وتتضمن هذه السمات في القرن الثامن عشر مع استكشاف عنصر الزمن وظهور فكرة « الزمكانية » الحية ، حيث يتصل الزمان بالمكان كوي يحركه ، فينتج العمل الأدبي حويته وصفه ودلائله^(١٢) . فهي حين لا تحمل سنوات الإلياذة العشر من معنى إلا التعبير عن امتداد رحلة « يوليس » ، ينتج الزمن أعمال « جيسوت » « جيسوتها » وشموليتها . طبيعة الرواية هي التعبير عن شمولية الحياة ، أو كل الحياة ، وفقا لتعريف « باخين »

وتظهر هذه الحركة بوصفها في روايات القرن الثامن عشر في فرنسا ، ومحمد « ديرو » بصفة خاصة ، حيث أحدثت الحياة الاجتماعية تحولات في الشكل الأدبي ، بإدخالها الإرواجية والنقد وإنشائية المعنى في الفكر وفي الوعي الجماعي معا . وسوف نقول بين هذه البدايات ونشأة الرواية العربية ، لكي نرى ما إذا كانت هناك نشأة واحدة للرواية ، أم بكل الروايات ، أم أنه يجب علينا أن نتكلم هنا عن « نموذج متكامل » ، للرواية ، وفقا لمعاد « لوكاتش »^(١٣)

٣ - عصر الشك ، والشكل الروائي .

٣ - ٢ . في « عصر الشك » ، وفقا لتعريف « نثال ساووت »^(١٤) ، لا يتعرف أحد بأنه يخترع ، فلا يستحق الاهتمام إلا « الواقعة » الصغيرة الحقيقية ، « الوثيقة » . وقد سمي هذا العصر أيضا عصر البحث عن الحقيقة . وقد رفض « الروائي » في القرن الثامن عشر في فرنسا عصر الشك^(١٥) . والواقع أن الرواية الفرنسية قد تبلورت في هذه الحقبة ، شأنها شأن الرواية الإنجليزية التي كانت قد تأثرت بها ، انطلاقا من رفض « الروائي » للوهم ، والكذب ، والتواطؤ الخييل ، التي كان سمة أساسية للرواية السابقة ، من أجل البحث عن الحقيقة « حقيقة الشخصيات ، والأماكن ، والأزمنة » والأوضاع . ومن ثم ظهرت أعمال ذات عناوين دالة ، مثل : « هذه ليست قصة » « ليدرو » ، « قصة حقيقية أكثر مما يلزم » ، « قصة ليست قصة » ، إلخ ، إلخ . حين - يهنا - جان جاك روسو في مقدمة « هوليز الجديلة » التي عنوانها « حديث في الروايات » ، إلى أنها ليست « رواية » بل « الحقيقة » ، ويذهب « المركيز دي صباد » في أفكاره عن الروايات ، إلى أن الحقيقة التي يبقى أن نلتزم بها للرواية

ومن ناحية أخرى ، تجدد خاصية الرواية في نشأتها (عند « سيرفانتيس » و « ولبيه ») المعركة في جبهتين الأولى . ضد العالم القديم للتصريح ، والثانية ضد دونية البرجوازية الصاعدة . وتشكل هذا الازدواج في الهدف بحسب أدوار الفن القصص في العصور الوسطى ، في حين يقوم الإبداع والشاعرية على التوصل بين المدينين المتواضعين . ولم يكن النقد الذاتي الذي اشغلت عليه الرواية البرجوازية في مراحلها المتأخرة قد اتخذ بعد صورته النهائية ، ولقد اتسم هذا النقد الذي ظهر في مرحلة الاكتمال الشكل للرواية بعدم الاعتراف بأية خصصة إيجابية للبطل الروائي ، كما اتسم بصراع الروائيين ضد الانحدار البرجوازي الذي وصلوا إليه هم أنفسهم^(١٦)

وإذا كان « باخين » قد خالف عما ذهب إليه « لوكاتش » في « نظرية الرواية » ، فسوف يرى تضاريا بين أفكاره وهذه الرؤية للتأخرة « لوكاتش » . مذهب « باخين » ، في عهده الصلة مع التراث الشعبي ، إلى أن أساس نشأة الرواية يمثل في النقد والضحك والمحاكاة ، في شكل المحاكاة الساخرة (parodie) للواقع والأشكال الأدبية الرسمية في آن واحد . وهذا الربط هو الذي رآه « لوكاتش » متاعرا بين الرواية والأشكال القصصية في العصور الوسطى ، وإن لم يعمق تحليله له ، وهو أساس نظرية « باخين » في موقع الرواية من المتخيلة الشعبية .

٢ - ١ . ولن نستطيع في حدود هذا المقال أن نسير معن نظرية « باخين » في الرواية وأن نقف على ما فيها من ثراء . وسوف نكتفي بالتوقف عند مسار التعبير المعجل - اللوكاتش بين الرواية والمحاكاة ، لنرى استمرارية الفكرة ، مع ما هالك من اختلاف جوهري بين رؤية « باخين » ومذهب « هيجل » و « لوكاتش »^(١٧)

ويكمن الفرق الأساسي في أن « باخين » انطلق من الفرق وليس من أوجه الشبه ، وهذا ما يوصله إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف عن « هيجل » و « لوكاتش » . فالرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي ما زال في طور التكوين ، على عكس الملحمة والتراجيديا التي أُنبتت وقتئذ في البيانات القديمة . ويبنى أن هذا النوع الأدبي غير رسمي ، ولا إشارة إليه في البيانات القديمة حتى القرن التاسع عشر . وهو عندما يفرض نفسه ، لا يضاف إلى الأنواع الأخرى ، بل يحاكيها « محاكاة ساخرة » ، ويكشف عن نواياها ، فيلقى بعضها ، ويضيف إلى بعضها الآخر . وإذا فالرواية تلهم الأنواع الأخرى وتعرض هيمنتها عليها . وفي هذه المهمة الساخرة تجدد الرواية لغة الأدب باستعمال :

- اللغات الشعبية .
- الأشكال القصصية في الأنواع الأخرى
- الحوارية في العمل الأدبي
- الضحك ، والنقد ، والمحاكاة الساخرة .
- الازدواج ، وهذا أهم عنصر ، إذ إنه أكثرها تعبيرا عن المعاصرة وعن الحاضر ، أصي الذي يتشكل في العمل الأدبي .

وكل هذه العناصر تسهم في تحقيق الهدف الأساسي للرواية في نشأتها ، ألا وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا .

وإذا كان « باخين » لا يرفض الحد التاريخي لنشأة الرواية مصاحبة لنشأة البرجوازية الصاعدة ، فإنه لا يعده بداية مطلقة ، إذ يمتس

« ريتشاردسون » مكتاة إلى جانب « هومروس » و « بيرويليس » ، و « سوفوكليس »^(٢٩) . واتجهت جهود الروائيين الإنجليز والفرنسيين (« فيلسيف » ، و « ديجو » و « ريتشاردسون » ، و « بريفو » ، و « مريغو » ، و « ديرو ») إلى اكتساب الواقع ، أي وصف الطبقات الدنيا ، والشخصيات العادية ، ولأحداث الجارية ، إلخ^(٣٠) . وأصبحت الحركة هي السمة الأساسية ، لعصر الشك ، الحركة في الفكر ، وفي الفن ، وفي الأسلوب ، فانعكس ذلك في الخطاب الأدبي . يقول الناقد الأسلوب « ليوسترو » عن « ديرو » : « لم يكن هنا تعلم كتابي ، بل مجرد خطاب من ، وحس ، ومتحرك ، وموظف من أجل التحرر الذاتي للفرد »^(٣١) . وقد أجرت المباشرة و ليليان فورست « دراسة مقارنة من الحركة في ثلاثة أعمال هي : « تومسترام شاتلبي » و « لستون » الإنجليزي ، و « ابن لبح واسو » لـ « ديرو » الفرنسي ، و « فيرتير » لـ « جوته » الألمان ، أظهرت فيها إعجاب « ديرو » بحركة الأفكار ، وأهمية جبري التعلم (Bildung) عند « جوته » ، وتركيز « ستون » على آليات التحول في كتابة القصة فصلا عما يمكنه^(٣٢) .

وحدث التعبير في البداية من داخل الأجناس الكلاسيكية الرسمية ، المعترف بمكانتها في التصور الأدبي ، فقد رفض الشعر من داخل خطاب البلاغي ، وهو المجازي اللطيف كان يوقن انطلاق المشاعر . ثم جاء التعبير في المسرح من داخل « التراجيكا » ، عندما قام « ديرو » برسم الشخصيات العظيمة والمصروفات التاريخية ، كي يستبدل بها النمط الأسري للطبقات الوسطى . ولكن « ديرو » ، حل الرمز من عشقه للمسرح ، لم يجمع في إيجاد صيغة مرضية له ، بل استطاع أن يعم في غرس الدور الذي قام به « فيلنچ » في إنجلترا ، وذلك بأن يطرح سؤال الرواية عند « الروائية » ، وقد أثار « ديرو » قضية الرواية في عمليتين أساسيتين : في مدح « ريتشاردسون » أولاً ، ثم في رواية تعد من أهم الأعمال العربية التي أظهرت في مراتها الواقع بالتعبير ، من ناحية ، وسؤال الشكل الأدبي الجديد ، من ناحية أخرى ، وهي « جاك القدرى » . وكان على الرواية في هذه المرحلة أن تقوم بمهتين كي تفرص نفسها على الساحة الأدبية : أن ترفض الكتابة الكلاسيكية البلية ، من ناحية ، وأن ترفض « رواية » رواية المصاصرات والبطولات والعروسة ، من ناحية أخرى . ومن خلال ابتكار شكل جديد للكتابة والحروية ، وقصة بلا موضوع ، ووحدة بلا نهاية ، وصورة متقطعة لواقع فقد استقراره ، استطاع « ديرو » أن يترك مع « جاك القدرى » مفهوم غير مألوف في عصره للأدب ولكتابة ولوطيفة الكاتب .

٣ - ب - كانت ممة جسد الرواية سيئة ، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر . فقد رصد مائتان وستون عملاً تحيياً فيها بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ لم تكتب كلمة « رواية » عن واحد منها ، بل ظهرت بدلاً منها كلمة « حكايات » في ٦٩ « القصص » ، وكلمة « قصص » تاريخية ، في ٤٠ ، وكلمة « مغامرة » في ٣٠ ، وكلمة « مذكرات » في ٢٠ ، وأب السامي فجاء تحت الأسماء التالية : « رحلات » ، « علاقات » ، « خطابات » ، « محادثات » ، « أمثلة » ، « حواريات » ، وأيضاً « حقائق »^(٣٣) . لماذا هذا التجاهل ، على الرغم من أن حركة رفض القصة الخيالية كانت قد بدأت منذ زمن ليس قصير ، في شكل

هي أن تصدم القارئ ، كي تخرجه من الأفكار المسبقة في الحياة .
مفدا كان يعنى الروائيون هذا التأكيد التبريري ؟ وما دلالاته في مشة الرواية وسائتها ؟

في الواقع كانت الرواية تأخذ في العصور المعاصرة أشكالاً مختلفة وحيات (المثالي أو اليوناني أو القروسي) التي تنقل القارئ إلى أماكن برية وأزمنة بعيدة ، وتصوره أبطالاً بلا خوف ولا جوانب ضعف ، يفضون على كل أنواع الأعداء من الوحوش في الغابات ، والقبائل البدائية ، وقراصنة البحار ، إلخ . وهذا ما أصعب « ديرو » بالروائي الإنجليزي « ريتشاردسون » وكتب عنه مدحه الشهير ، كان ذلك لأن « ريتشاردسون » لا يعبره الدم على الجدران ، ولا الأماكن البرية ، ولا الوحوش المفترسة^(٣٤) ، بل العالم الذي يعيش فيه ، والذي « عمق » مسأته حقيقى ، وشخصيته غفل أكثر الواقع الممكن ، مأخوذة من قلب المجتمع ، وأحداثه ماثلة في عادات كل الأوطان المتحضرة . إلخ »

وم تكن هذه النزعة إلى الحقيقة بطبيعة الحال اختراعاً من القرن الثامن عشر في أوروبا ، فهي ماثلة ، كما بين « ماستون » ، في الالتجاءات النقدية ، الساخرة ، والفكاهية ، والمصادرة للآداب الرسمى ، التي تمثل التراث ، وربما الذائقة الحية ، متوافقة . تكن مايسما هنا هو كيف تشكل « الجسد » للرواية ضد « الروائي » ، أو - كما قال الناقد الفرنسي « بيوفيه » - « ضد الرواية الحقيقية مع الرواية ، بفضاء (anti-roman) . وهي ناحية أخرى م بدأ هذا الاتجاه على وجه التحديد في القرن الثامن عشر ، إذ إن رفض رواية القروية البطولية قد عرف منذ القرن السابع عشر ، عندما كان الروائي الفرنسي « سوريل » يشير إلى تلك الحكايات التي يراودها أن تكون حقيقية ، لا مجرد مشبهة للحقيقة^(٣٥) .

إذن مما هو جدير بالاهتمام هو لحظة التحول التي تعبرت فيها ، مع السيطرة الجديدة على الواقع ، وظيفة الكتابة ومكانة الأدب في المجتمع . في العصور الكلاسيكية كانت وظيفة الأدب الإمتاع والتعليم ، وفي كلتا الحالتين كان المطلوب هو التوافق والاتساق والانتماء في شموليه مقبولة من حيث هي كذلك^(٣٦) . وهذا ما لم يتقبله كاتب عصر التنوير ، الذي لم يقبل العالم كما هو . فالأدب في القرن الثامن عشر ، وفقاً لعبارة « سارتر » - « يتساوى مع النقي ، أي الشك ، والرفض ، والتجدي والتشكيك »^(٣٧) . وهكذا ، يتحول الكاتب إلى حامل رسالة ، راغب في تغيير العالم والقيم ، بهدف تحويل القارئ وإخراجه من راحته الذهنية ، وأن يتحول بعد قراءته إلى رجل آخر . ويستخلص « مورتيه » أن الأوبوية هنا يجب أن ترجع إلى المفهوم الأيديولوجي للأعمال على حساب العناصر الشكلية ، بهدف انتصار أدب ناقد ، « مشغول قبل كل شئ » بإهتة النظري القيم . وسوف يرى أن هذا ليس صحيحاً كل الصحة ، إذ أحدثت هذه الرغبة في التغيير ، فجاءاً شمل الشكل والمضمون معاً ، ولم يتم على حساب الشكل .

وقد كانت النتيجة الأولى لهذا الموقف هي تحول الوظيفة البلاغية : فانتقلت الكتابة الأدبية من فن محاكاة الطبيعة الأدبية من خلال غداح كانت تدور وتكتسب بالتعليم ، إلى تحرير للغة الإنسانية للكاتب . وتغيرت أسماء أساتذة الإبداع ، الأدب : إذ ارتقى

الرواية الساعرة (« سكارون ») ، و « الكوميديا » ، القصيدة ، ونبذة رواية التحليل النفسي مع « ليرة كليف » ، لهدام حتى لا هابت ؟

كانت الرواية بمنحها الشائع ما رالت نعى الوهم الروائي ، والافتعال ، والصنعة الخرافية . يقول « ديدرو » ، في مطلع صفح ريتشاردسون : « يفهم من الرواية ، حتى اليوم ، أنها سيج من الأحداث الخرافية والحقيقية ، وتعد قراءتها خطيرة على الفنون والمعارف » ويبدو لو كان هناك اسم آخر لأعمال ريتشاردسون ، التي تسمو بالروح ، وتؤثر في النفس ، ويضع من كل جزء فيها حب الخبير وتسمى كذلك روايات « (٢٩) » .

وقبل هذا المجموع لبشر على « الروائي » ، كانت قد بدأت بحوسة أنواع أخرى من الكتابة الثرية القصصية ، مثل الرواية الفلسفية ، والمكرية ، والطوبائية ، ولم تكن هذه الأشكال القصصية جديدة ، ولكنها جذبت إليها فلاسة التنوير لتشيلها اهتمامهم ؛ فكانت قصة تليماك « لقنارن » من أكثر الأعمال التي قرئت في القرن الثامن عشر^(٣٠) ، كي انتشرت الرواية الطوبائية والرحلة الخيالية ، حيث كانت تصور للذن الماضية ، وللمجتمعات المثالية المتناقضة للمجتمعات الأوروبية القائمة^(٣١) .

وقد ظهرت طريقة أخرى للحنس « الروائية » ، تمثل في « المحاكاة الساعرة » ، للأنواع الروائية السائدة (كالرواية البطولية أو رواية المغرورية) ، بما في ذلك تفصيلات مواقف القصصية ، مثل هجمات القراصنة على الرحلات البحرية ، ولقاءات التعرف على الطريق ، والصيغ الناتجة لمغامرات المرامية ، والمشاكبات ، والتضاليع ، إلخ . التي توجد في قصص « فولتير » ، المعنوية ، مثلاً وفي هذا المسجل جات تعد « جاك القنري » من أعظم الأعمال التي تقوم على « المحاكاة الساعرة » في القرن الثامن عشر ، وقد تركت في الأدب الفرنسي والعالمي ، عن طريق فضحتها وسائل « الرواية » وتواطؤات القصص ومواقفات القلة ، أسلوباً جديداً لتكثير وللكتابة .

١ - القصة - الرحلة الماضية : أثارت قصة « جاك القنري » إعجاب معاصريها منذ أول عهدها . ولم تكن قد طبعت بعد ، ولكن قرأها أقلية من الأمراء في « جريدة المراسلة الألبية » ، حيث نشرت بين نوفمبر ١٧٧٨ وديسمبر ١٧٨٠ ، وقرأها « جوت » ، كذلك ، وقال ملويان مذكروته في يوم ٣ أبريل ١٧٨٠ . وقرأت منذ المداحة حتى الحادية عشرة والنصف ، دفعة واحدة ، « جاك القنري » ، وتلقتها كما كان يفعل بل بابل بوجبة فخرية ، وشكرت الله أني استطعت أن أطلع دفعة واحدة هذا الكم بشهية كبيرة ، كأنها كوب من الماء ، ومع ذلك بمضة لا توصف . ثم يقوله في خطاب له : « تستفي في السر غطولة » ، لديدرو . « جاك القنري وسيله » . إنها ممتازة . وجبة فخرية ، في غاية الرفقة ، مقدمة بذكاء شديد . وحتى الآن ، ما رالت « جاك » كثير الجدل بين النقاد الذين يرون فيها سمات الرواية الجديدة المعاصرة ، والآخرين الذين يرون أنها يجب أن تقاس بمعايير عصرها . لكن بما لا شك فيه أن هذا العمل يقدم نماذج مهمة من الرواية في لحظة نشأتها وتسللها عن شكلها ، مرتبطاً بقضايا « عصر الشك » التي تميزت فيه .

تبدأ الرواية منذ فقرتها الأولى بالسئلة التالية :

« كيف التقى أحدهم بالآخر ؟ بالصدفة ، كما يفعل الناس جميعاً . ومادا كان اسمهما ؟ فبم يجبكم هذا الشيء ؟ من أين أتيا ؟ من أقرب مكان . ولدى أين يلجأان ؟ هل يعرف الإنسان إلى أين يذهب ؟ ماذا كان يقولان ؟ كان السيد صامتاً ، أما جاك فكان يقول إن قبضانه كان يقول إن كل ما يحدث لنا من خير ومن شر مكتوب في السماء »^(٣٢) .

بعد أنقضا منذ البداية لتمام مقناحي أسسرين . الرحلة ، والقدرية . ونصح باتي - حتى يده أن الموضوعين يعملان بحرية وستؤكد القصة هذه اسحرية ؛ على يعرف مطلقاً حتى النهاية إلى أين يذهب السيد والخدم ، بل سير معها خلال طرق عتلة ، وشاهد معها صنف الطريق . وهذه الطرق تدور داخل فرنسا ولا تقودنا إلى بلاد خيالية بعيدة كما كانت تفعل الرواية ، في حين يمثل الكلام المكان الأساسي لدى الشخصيتين الأساسيتين (وتقلب الأدوار ، فيصبح « جاك » هو « المولود » ، و « السيد » يتحول إلى « الساج ») ، ولدى الأشخاص الآخرين ، ويتبنا ويسير الذين يلتقيان بهم على الطريق ، ولدى أشخاص يتذكر كلا المتكلمين حكايتهما . ولدى جانب هذين للموضوعين يضاف موضوع ثالث يمارس بأسلوب السخرية معه قصة حب بين « جاك » و « ديز » ، ونحن نستقر قصتها مع « السيد » حتى النهاية ، دون أن نرد إليها أي إشارة .

يتحرك « ديدرو » بقصته إذن على أنها قصة عبثية ، فيهدم من خلالها أليات الرواية - الرحلة ، القصور ، الحب ، محروا لطاقت « العميقة » لفي القصص . وهو يسحر كذلك بأحب الرحلات ، فيغير أدوار القصة « اليكوسكية » في المضمون والشكل ، مع الاحتفاظ بالإطار القصصي قائم . ويحطم الإطار الزمني لتسلسل (تلجا القصة مثلاً لدى جميع أنواع التبدل والتضفير) : يقول الراوي إنه سيفحص علينا قصة دلال في الوقت الذي يسرّح فيه هذا العلان في حجرته في فندق الطريق ، أو يترك القصة الأساسية - حب جاك « وديسر » - ليفحص علينا قصة « السردس » أوسيس ويدام حتى لا يورماي « ، أو يتذكر أحد ذكرياته الشخصية وتحدد القصة عندئذ شكل المذكرات . . إلخ ، وهذه الطرق المختلفة تضاف إلى المحاكاة الساعرة للرواية المحاكاة الساعرة للرحلة اليكارسكية .

في إحدى مراحل الرحلة ، مثلاً ، يسمع « جاك » و « سيده » صراخاً وضوضاء يأتيان من خلفهما . ويسأل الراوي : ماذا يعمل هنا ؟ لو كان « دواليا » كان من الممكن أن يقدم معركة تدور بينهما وبين قطاع طرق مسلحين : « كان باستطاعتهم أن أدع ذلك كله يحدث ولكن في هذه الحالة كان هذا يعني وداعاً لحقيقة الحكاية ؛ وداعاً لقصة معاصرات « جاك » الغرامية ! »^(٣٣) . (التي لن نعرفها مع ذلك) . وبعد ذلك يسطور يقول : « من الواضح أنني لا أحرص رواية ، لأنني أحصل ما لم يكن لروائي أن يحمله »^(٣٤) . ويستر من التعرّف في الرواية « الروائية » ويقول - مستظن - أنها القنري - أن هذا الحصان هو الذي سرق من « سيد » « جاك » ، وتكون عندئذ غمطاً ؛ فهكذا كان ما قد حدث في إحدى الروايات . . . »^(٣٥)

كذلك يتدخل الراوي ليجبر عن ترجمه في متابعة أحد الطرفين في حالة انفصالهما ، إذ يرى أن وجوه ضروري لإعطاء سابعث في الرواية سمة الحقيقة : « الآن وقد انفصل « جاك » عن « سيد » ، ولحق لا أعرف من لحق دون الآخر »^(٣٦) ، أو يسأش « جاك » مع

« سيد » زمن القصة ، فيها يتصل بضرورة الاستمرار أو إمكانية الاستغناء عنه .

« السيد » ونظر أنني سألني ثلاثة شهور في بيت الطبيب قبل أن أسمع كلمة واحدة عن مغفلاتك القرمزية . ثم وهو متزعج من التطويل : « لا يمكن هذا يا جاك » ! أرجوك ، أعفني مرة وصف المثل ونحصة الطبيب ومزاج الطيبة وتقديم حالتك الصحية ! انظر ! انظر فوق ذلك كله ! » (٢٦)

ومع ذلك تدخل القصص والأقوال المختلفة ، ويؤخر الاستمرار قصة مغفلات « جاك » ، كما تشغل عنها أيضا صيغة الاستبدال . يبي يتحدث صراحة الفئدة مع البطيخ ، نسمع في خلفية أصواتنا تعلم بما يحدث في الفئدة في صورة واقعية ، مصغرة ، كتابية ، لأصوات العالم خارج الفئدة . وسواء نرى أهمية هذه الخلفية في إعطاء هذه القصة الدبئية ، لمكانة دلائلها الحقيقية .

والواقع أن الرحلة ليست هي الأساس ، وإنما تؤدي الرحلة وظيفة الإطار للمعروف للرواية . ويتضح هذا من سخرية « ديلرو » من قصص الرحلات : فهو يرفض البعد والمسافة . فلماذا كان يمنح للزئبف ، و « ديلرو » يشاركنا السؤال ، من « أن يأخذ جاك » في سفينة ترحل إلى الجزر وأن يوصل إليه سيد ؟ ، وأن يرجعها في السفينة نفسها إلى فرنسا ؟ كم هي سهلة صنفاة القصص ؟ (٢٧) . إنه يرفض إذن السفر إلى أمريكا ، إلى يابل كما كان المعتاد في أغلب الرحلات : « قدوس يرجلك أرضا مجهولة لا يحدث فيها شيء مثلي يحدث في الأرض التي تعيش فيها ، وكل شيء فيها كبير » (٢٨) . وهذه الحقيقة الأساسية للقصص مجددا عند « روسو » كذلك ، حيث يقول : « كم هو سهل أن يشار الانتباه بالتقديم المستمر لأحداث خرافية ووجوه جديدة غير مثل صور المصباح السحري ! أما أن نحفظ دائما بالانتباه حول الأشياء نفسها دون معارفات مدبشة ، فهذا أصعب بالتأكيد » (٢٩) . . . وتجد أن « ريتشاردسون » قد فعل ذلك ، وأنه فعل ذلك أيضا بشكل أفضل من الروائي الإنجليزي !

وعلى هذا فإن موقع رحلة « جاك » الأساسي في اللغة الجديدة التي أعطتها للقصة ، يمثل في التسلسل والشك ، في حواريه القصص ، في الواقع غير المألوف الذي سنراه في خلفية المحاكاة الساخرة .

٢ - الحوارية والازدواجية : والسمة الأساسية « لجاك » القدرى تمثل في كلام المتحاورين الذي يتحول من المفهوم من القص إلى الخطاب المباشر ، إلى التمثل ، إلى الحكم . كان « ديلرو » قد جدد في ريتشاردسون ، أنه احترام وجهات النظر المختلفة للشخصيات وهذا ما حاول هو نفسه أن يفعله ، فاعتم بالتنوع في النبرة لا بين الشخصيات المختلفة حسب ، بل في داخل نفس الشخصية كذلك .

من ثم يعبر « جاك » عن صعوبة الكلام عندما تزدهم الأفكار في ذهنه : « أه ! لو أستطيع القول بقدر ما أستطيع التفكير ! لكن كان لغدو أن تزدهم الأشياء في رأسي وألا توافني الكلمات » (٣٠) . ومع ذلك فإنه يجد كثيرا من الكلمات للتعبير عن وجهات النظر المختلفة ، والتشكيك في الأفكار المسبقة .

حول بعض قضايا الرواية

إذا فالحركة الأساسية هنا ليست حركة الرحلة على الطريق ، بل جلد الكلام والحوار بين التفكير والأخرى . وأصلها تشغلاخل الكلمات : « لا أعرف من يتكلم ، هل هو « جاك » أم « سيد » أم أنا ؟ » (٣١) . ولهم في هذه الحوارية يتمثل في البحث عن الحقيقة وليس بالضرورة في العثور عليها ، فالأشياء في زمن الشك « ربما تكون صحيحة ، وربما تكون خاطئة ! » . . . « إن الأخير يلى مع الشر ، والشر يلى مع الخير » (٣٢)

إن رواية « جاك القدرى » مليئة بهذه التوصلات المعبرة هي ازدواجية الرواية وجدتها . وقد عبرت عن هذه الازدواجية الحوارية الباحة « هوجيت كوهين » في كتابها « في للحوار في جاك القدرى » : فقالت . « إن جاز المعنى يقدم هنا خاصية حوارية تعبر عن عناصر التصاخر الفكرى في الوقت نفسه » (٣٣) . وفي هذه الازدواجية تبدو « جاك القدرى » من أكثر الأعمال المعبرة عن زمنها ، أي من الثلث الأخير لمصر النور ، حصر الرقص والبحث والرضة في تصور العالم

ويبقى قبول الإنسان على ما هو عليه ، في تنوعه واختلافه فالإنسان واحد ومتنوع : « تكون أنفسا ، ذاتيا أنفسا ، ولكننا لا تبقى لحظة في الذات نفسها » (٣٤) . وإذا كان الإنسان غطفا عن نفسه فكيف يحكم عليه من خلال فعل واحد من أفعاله ؟ ومع ذلك فإنه يجد على الإنسان أن يعرف نفسه لكي يعرف الآخرين ، كما أن معرفة الآخرين هي الطريق الأفضل لمعرفة الذات .

٣ - جاك القدرى ويؤس الفلاحين :

لا ننسى « جاك القدرى » على الحوار بين الأنا والآخر ، بل نتيج لنا أنه تعيش مع « جاك » و « سيد » القضايا الكثيرة التي كانت مطروحة في الزمن التاريخي لنفسه : يؤس الناس وتحاملهم على سوء الأحوال وقسوة القدر ، ومواجهتهم للأخلاقية واللعن والسجن التفسى . . إلخ . فضلا عن سوء حالة الريف ويؤس الفلاحين .

وقد جرح « جاك » في إحدى مراحل رحلته ، واستقبلته أسرة ريفية قامت على علاجه . ومن وراء جدار غرفته كان « جاك » يستمع إلى مصيقيه : الشجار بين الأزواج ثم التصالح ، وبين الأطفال الذين « يصنعون في يؤس » (٣٥) . هذا بالإضافة إلى ما كان يسمعه من سوء حالة الريف : « كانت السنة سيئة ، لا تكاد تستجيب لحاجتنا وحاجات أطفالنا . الحبوب عالية لا نزيد ! ولبننا : هل الأكل - تتوفر على العمل ، لكن الأغنياء ينجفون ، والفقر عاقلون . يوم عمل واحد وأربعة أيام بدون أجر . لا يدفع أحد دينه » والدائن بلا رحمة » (٣٦) .

وتثبت الأحداث ، وكذلك صورة حياة « ديلرو » في هذه الحقبة ، وبعض أقواله ، أنه عاش حقا في سنة ١٧٧٠ ، أي في سنة كتابته لجاك القدرى ، من أيام الفلاحين وتدور حالة الأرض والزراعة . وقد كتب من « لاسجر » : « موطن نشأته في الريف ، إلى « سوني مولان » ، حبيبة المعمر ، يقول : « هل تصديق أنني في وسط هموم لم أكف لحظة عن الشعور بالأم لحالة المحصول ؟ » (٣٧)

وعندما عاد « ديلرو » إلى باريس ، لم ينس مشهد المؤس التي ملأت أحواله بعد ذلك ، وبخاصة « جاك القدرى » :

« البطالة ، غلاء القمح ، هبوط الأجور ، جشع الملاك والدائنين ، كل ذلك يجعل من « جاك القدرى » شهادة ، قليلة « الروائية » ، عن سنوات الفقر وأزمة ١٧٧٠ ، حيث يستطيع رجل الاقتصاد نفسه أن يبد منها » (٣٥) .

والواقع أن حقيقة يؤس الطرق الفرنسية في ذلك الزمن والوعي به قد غيرا حقا دلالة « الرحلة » الأدبية . وقد أظهر « ووسو » في خطابه في عدم المسواة أن « اعرق الكثرة احتشدت بالمواطنين الساكنين الذين أصبحوا متساوين أوجرمين » ، في حين يتكلم « فيلور » في « حديث بين آب وأطفاله » عن « الفقراء المشتتين على الطرق الكبيرة ، على القرى ، وعلى أبواب الكنائس ، حيث يستجلون حياتهم » (٣٦) . وفي عشية الثورة الفرنسية « لم يصلح الإنسان أن يبقى حل قيد الحياة إلا مقربا مهتيا ، واجتماعيا ، وجغرافيا . أما أن يستمر الإنسان في موقفه فكان معناه أدوت جوهرا . لذا كان على المرء أن يغير مهنته ، واقلية » ، ويلده (٣٧) .

وقد حسم هذا الموقف الاجتماعي موقف « فيلور » من الكتابة ومن الجماليات ، فقد رفض « فيلور » أسطورة القرية السمجة التي كانت شائعة ، ولم يخلص منذ ذلك الوقت بين الكتابة الأدبية ومعانها مواثيقه . وقد عبر « فيلور » في « صالوناته » التي نقد فيها الفن التشكيلي ، وفي قصصه كما في كتاباته الأخرى ، عن تمرد إزاء نصيحة الامتيازات الاجتماعية ، وعدم المسواة ، ونقل القرائن ، إلخ ، وكانت جميعا من الدواعي الأساسية التي هجرت ثورة ١٧٨٩ في فرنسا .

٣ - ج . إن قضايا بشلة الرواية تختلف من قارة إلى قارة ، ومن ثقافة إلى أخرى . وربما كان من الخطأ أن يقتل الباحث أس أدب إلى أحب لكي يقوم بمقارنات سريعة ومسطحة عن أساس معايير أبديولوجية لا تسمح له بالوصول إلى معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية ، تنطلق من داخلها وتأت في حسابها شروط إنتاجها الخاصة . ومع ذلك فهناك بعض الشروط العامة لتصبح الشكل مع تصير المصموم الاجتماعي للأعمال . ويبنى أن تدرس هذه الشروط من خلال المثاقفة التي تحترم التراتيب والتصورات

فمن المقارنات السطحية والسريعة ، تلك المقارنات التي قايما إلى كثير من الأفكار المسبقة والمزيفة أحيانا ، التي نفروها عند كثير من قضاةنا ودلرسنا حول علاقة الرواية العربية بالرواية العربية ، فلا شك في أن قصصنا الحديثة قد تأثرت بالقصص الأوروبية بعامة ، والفرنسية بخاصة . ولكن عندما نقسم حودنا أوقامنا مضجعا يمدى شبهها أو تشبها بالقصة الأوروبية فإن هذا يفر نوعا من التبعية يضر بأدبنا ويضعف قانون تطورها الخاص . إن إشكاليته « اقتباس الشكل » التي عبر عنها يحيى حتى بوضوح فكرة شائعة وشبه واسعة . وما أردنا أن نظهره من خلال مثل « فيلور » و « جاك القدرى » هو أن الرواية الفرنسية لم تنضج في القرن الثامن عشر نتيجة لإصجاب الروائين « برناردسون » و « بيلديج » ، بل نضجت مع تنضج نظرم إلى الداخل ، وارتباطهم بواقعهم الاجتماعي والفكري والجمالي . وهنا يكمن الفرق بين التأثير والتبعية . فالتأثير إزاء واكتساب واكتساب ؛ أما التبعية فهي في نفس الإشكالية بمحوسا ، فون جدل بين داخلية السؤال ، أي خصوصية التجربة ، وعالية التطور والتبادل المتكافئ

بين الأنا والآخر . وسوف نلقى نظرة على « حديث عيسى بن هشام » لتبين كيف أن هذه القصة بحدودها وخصوصاتها كانت مرحلة طبيعية ومتقدمة في تنضج الرواية ؛ لأنها نبتت من داخل إشكالية المجتمع المصري - العربي في تلك الحقبة ، من خلال جماليات كانت تخطو نحو التنضج الطبيعي ؛ وأذن البحث عن شكل أكثر قربا من « القصة العربية » قد حُزب الإشكالية من مسارها وأوقف هذا النحو . ذلك بأن التنضج يأتي من داخل الشكل والتجربة . والشكل الروائي يردده مع تعدد الأصوات وجدل الأفكار والشئ في السوايق ، كما تبين لنا من خلال التجربة التاريخية ، ومن خلال المجهود النظري ، ومن خلال أقوال « بديع » . وبهذا المعنى لا يرى أن ربيب محمد حسين هيكل قد وقفت ، كما قيل ، في نقل القصة العربية نحو « الحداثة » والتنضج ؛ فها هنا يتمثل مفهوم تابع للحداثة لا يحترم الشروط الداخلية للإنتاج الثقافي والنمو الأدبي .

وبإذا نحن رجعنا إلى أسطورة القصة الأولى الحديثة في الأدب العربي رأينا الإشارة تيمد « عيسى بن هشام » و « ربيب » ، وتتهم الأولى في المعتاد بالخصوع لشروط المقامة ، في حين تعد الثانية بدمية القصة الحديثة الحقيقية . أما روايات جورجى زيدان التاريخية فلا يتوقف للأورخ عندلها إلا عبرا ، وكذلك الأمر مع النماذج الأخرى من القصة . ويقوم حديث عيسى بن هشام على أساس أنه يستلح حقا أن ينجذ بنفسه للمجتمع ، و « لكك ... » كما في المقامات السابقة ، لا تكاد تقرأ أول صفحاته ، وتبين منهجه ، حتى لا يضربك أن تقف عند نهاية الفصل ؛ إذ يتم لك علم بموضوع معين . وليس هذا شأن القصة كما ورد في « العرب » (٣٨) . وما نريد أن نظهره هو أن هذا ليس من معيار الحداثة أو المعاصرة في شيء ، فالأهمية ليست في الشئ بالقصة « الغربية » (وأيه قصة ؟ ومن أي بلد ؟ ولأي كتيب ؟ إلخ .) ، بل في التطور من الداخل ، واستيعاب التأثير من داخل رؤية ، وموقف من الحياة ، ومفهوم لشكل تابع من هذا الموقف . ومن هذه الزاوية يعبر « حديث عيسى بن هشام » عن وعي بقضايا المجتمع سوف نناقشه عند كاتب « ربيب » فيما بعد .

تقدم « حديث عيسى بن هشام » للمؤرخ شكلًا للحوارية ونقد المجتمع ، في إطار المقامة - الرحلة بين شخصين من من مختلفه ، ومكانة اجتماعية متباينة . لكن في حين كانت المقامة تقود الرحلة إلى أماكن بعيدة وعلى مسافات طويلة ، ينور الحديث في داخل المجتمع المصري ، ويتم الرحلة عن مستويين : في داخل المجتمع الواحد ، في المسائل والشوازع والمؤسسات الإدارية والتشريعية للدولة ، من ناحية ؛ وفي ورسم « رسم محمد على » بعد الاحتلال البريطاني لمصر ، وتغير معالم المجتمع في ظل التحديث و « لستية » ، من ناحية أخرى .

وقد ظلت القصة زما طويلا لا تأخذ حقها من التحليل الدقيق على الرغم من شهرتها ، نتيجة لعيارية المقامة والأولوية القصة العربية ، فصرمها ذلك من المعرفة الحقيقية لآلياتها ، ولوضعها في طية الأدب « الحديث » . أما الآن ، وبعد الدراسات الرائعة التي قام بها عبد المحسن طه بدو (٣٩) ، وعلى الراعي (٤٠) ، وما قام به غيرها من الدراسات التحليلية المفصلة لنص من جميع روايات المضمونية والشكينة (٤١) ، فإن ما أرهده من خلال هذا المقال هو إضافة بعض

٢ - الوصف للكائنات والشخصيات . وعندما يتوقف الراوي في السرد الزماني لكي يصف المكان ، يقدم إلينا مشاهد في غاية الدقة والسحرية والقسوة الكاركتيرية الحية . وبناخذ مثلاً فصل « أبناء الكبراء » . وينبغي أن نقف هنا عند فن السرد والوصف المحكمين : منذ بداية المعركة مباشرة واقية عن حركة الشخصيات ، كما نلاحظ الفن في تصويرها

« قال عيسى بن هشام : ودعاني الباشا للسير معه وهو يكفكف أنفه . وتبع البيطار من تحتنا بحذاء الثعبان » وعصه انصقطة » طرد صقلها طول التوكيز والامتصاص . وتعمرى بها في السير والانتقال ، عن ظهور الخيل ومتون الخيل إلى أن وقفا عند أحد العصور الكبيرة من المصادف الشهيرة »

والسجع هنا ليس زينة كلامية ، بل هو ارتفاع^(٨٦) يصحب انتقال الشخصية ، ويصور مدى طول حياته ومدايته في السير على القدم ، حين تؤكد المفارقة بين تنعيم اللغة البراقية ، ودونية المشهد ، سحرية الراوي . وتؤكد هذه السخرية ، بل تزداد قسوة ، في الوصف الواقعي بداخل قصر الأعيان ، ونقل النص إلى مستوى روائع في أدب النقد الاجتماعي التقليدي (الملاحظ و« بوكاتشو » في وصفها لمحمية) « فبالباشا ، راء من ضخامة البناء ، وصحابة المنظر والرواء ، ورواقه من أدب الخدم والأعوان ، وشاشنة الوصفاء والفلماني ، فتجلى لنا أعطاء الأبواب والمداخل ، فدخلنا بينما من صيوت الوكلاء أو القناصل . وتقدمت لمسالك والاستقبال ، وقد خلقت البيطار في الانظار ، فدنا أحد الخدم على رقبته المكان الذي يملكه الأمير في بلاد طول التردد والتكمير . فما وصل حتى دفع الباشا يده في يدي الباشا ، لم يلبثت لطلب إذن ولا لرجع جواب . فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء ، وأعقاب الكبراء ، مختلفين في الخلوص ، حاسرين عن الرؤوس ، ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، و فريق ينظرون في صور خيل المضار . ومنهم جماعة قد استناروا بملءة تصف ، لا عجور شهواء ، ولا فتاة حياء . تجلب الحس بالفرط التائق والتعش ، في وجه الصنع والزين ، فيكاد يقضى وجهها بسنا العقود والمفلاذ ، وتلاها جبينها بلالاء الجواهر والمفراذ ، وفي وسط المكان مائدة عليها صوف الراعي ، في الأبريق والأصداح ، وجانبها منضدة عليها أنية متصصة ، وفوقها الدواة وانقرطس ، وبراعة موصعة باللماس ، وكتب اصحجية موشاة بالذهب ، لا أدري إن كانت في الدهر أم في الأدب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجارات تحت الأقدام مشورة . لم يخصص عنها « ظرف » ، ولم يقرأ منها حرف . وسعنتاهم يتراطون جميعاً بالعلماء أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية » إلخ^(٨٧) .

هذا مجتمع في صورة مصغرة ، يحيه المشهد الذي يصاحبه الفعل وتنوع الشخصيات . وتلمت الصورة ، يؤكد لنا الفعل ، مدى فدائية هذا المجتمع ، وبداية الفساد فيه ، وثقافته الفقرية . ويتبين المشهد بمركبة بين بعض الشخصيات ، تدخل فيه الصراع والحياة ، ونخرج من سكون التصوير الأيقوني

٣ - العرب والشرق : رأينا في حجرة جلوس القصر كياناً أصحجية وأساساً يتراطون جميعاً بلقغت أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية . وهذا النقد عام في « حديث عيسى بن هشام » ، حيث

الملاحظ أن خاصه بوضع بعض « حديث عيسى بن هشام » في نصية مشاة الرواية و« روايتها » على ثلاثة مستويات : في ندعها للمجتمع ، وفي تغييرها للشكل من داخل المقامة ، وفي موقعها من « العرب »

١ - الوصف الرمزي وجدل الماضي والحاضر : أراد محمد المويحيى من خلال كتابه ، بحسب قوله ، أن يشرح « أخلاق أهل العصر وأطوارهم » ، وأن يصف « ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من الغائص التي يتعمق اجتنابها ، والعصائل التي يجيب الترامها^(٨٨) » وقد نجح إلى حد كبير في تقسيم الصورة للمينة لأحوال مجتمعه ، عن سحول يتحقق لميكال عندما أعلن عن عرمة في وصف « مناظر وأخلاق رعية » . ويبيى أن تتعامل بها كأن يمشي عندما قال إن قصته حقيقة مشرقة في ثوب من الخيال ، ولمست خيالاً مسبوكة في قلب حقيقة من تضر هذه الجملة عن حقيقة مجتمع في أسلوب مسجوع ؟ أم عن نزعة إلى الحقيقة صد وروائية القصيدة المترجمة ؟ أم عن رؤية محلية جديدة ؟ في رأينا أن محمد المويحيى كان من داخل نقده للمجتمع قد بدأ حقاً في تكوين رؤية محلية ضد الروائية والرومانسية - المزيعة لنقصان الترجمة .

٢ - حديث عيسى بن هشام ، محوراً لنقد المجتمع ، أجددنا زمني ، والآخر مكاني ، وكل منهما يعبر عن مفهوم بلكتبة الأدبية ، وليس عن مجرد نقد مضمون في ثوب خيالي - كما قال المؤلف نفسه .

ويبدو النقد الرمزي أكثر دلالة ، فهو يبدأ بقصة الباشا التركي الشرقي الذي يرجع إلى الحلية ليري ما حدث في مجتمع تعمر كلية عما كان يعرفه . وتردد نعمة أساسية في الكتف لسي الباشا على المناصب^(٨٩) ويخشي الباشا في الشوارع ، ويكي التجديد . ويتعسر على القيم التي انقضت « وأخذ الباشا يتذكر الطرق وأماكنه ، والأزقة ومسالكها ويعول كان هن وكان هنا^(٩٠) »

أما فيما يخص القيم فتجد دعياً مزدوجاً بين حين إلى صاخر قد انقضى ، والتكامل في الحياة ، والتكامل في حكم القانون الذي حل مكان الشهامة القديمة ، التي كانت قبل الأخذ بالثغر ، والدفاع عن الشرف بقوة اليد والسلاح . فما موقف المؤلف بين لغة الراوي ولغة عيسى ولغة الباشا ؟ لا يعرف دائماً ، فالباشا يدافع عن نظام قديم ، وهو من مرمقه الضيق يشتم العلاج « السعي » ، « الوقع » ، الذي لا يستحق إلا الضرب . ولكن القانون شمل المدافع عنه . ولنا معرف عن وجه الدقة هل حقق لحكم بالقانون المساواة والإنصاف أم لا ؟ وهل تصح المساواة أصلاً . ويتلمس الباشا وكيف ينطبق هذا التضييق على ما تصفه في من مساواة . وقد قال القرائ « ورقنا بعضهم فوق بعض درجات » ؟ ويصور المشهد المعركة الفعلية التي تفصل بين الناس في إحدى الفقرات الحوارية ، الحية ، للكتاب . يقول الفتش : « ذلك ما يقضى به القانون أبعد ، فإنه قائم على المساواة بين الناس ، ولا فرق عنده في المقامات والأعمال^(٩١) » والمفارقة هنا واضحة بين أقوال الباشا والفتش وقول القرائ التكرير وأفعال الناس . وفي هذا الجدل ، وهذا الموقف الساخر الذي يصاحبه عاكاة ساخرة للقول الشائع ولنظام سائد ، تعبير عن صدق الوعي . وعمقه - بالمرحلة الانتقالية التي كان المويحيى الكاتب يمر بها .

المصري من ماله وعفاره» (٩٠).

هل انضمت وجهة نظرنا من خلال هذه الرحلة السريعة خلال الأعمال والنظريات ؟ ما أرادت أن أتأمله فقط ، وربما استطعت أن أعمقه فيها بعد ، هو أن تطور الشكل يأتي من تضييق السؤال في داخل التجربة . وهنا يستقبل التأثير بوزن خفيفة ، ويشري الحركة ولا يعوقها . ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث ، فالتراث ليس ماضيا ينقل منه لجهد ويترك السعي ، بل هو تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر وروية المستقبل . إنه رحلة مع الذات ومع الآخر ، تكونت فيها ذخيرة من الكلمات والمجازات والأساطير والأفكار ، كويت الرمي - واللواحي - الجماعي . ويصبح الأدب فقيرا إذا انقطع عنها ، وهي تتوحد إذا التزم بها دون أن يخلوها . وربما كان القانون هنا كالم في الحركة والجندل .

وسنن في هذا الإطار أن القطيعة التي حدثت بين « زيتب » و« حليم عيسى بن هشام » قد كرست النتيجة بدلا من التمسك الطبيعي ، الجندل بين الملح والصلبي . ففى حين يتشكك مفهوم والحداثة في النتيجة العربية للمغرب - في الحظيرة الليبرالية ، وربما في حقب أخرى - ، بالشبه مع ما هو غربي ، « أرى أن « حليم عيسى بن هشام » ، من الرشم من حنين كتابها إلى الماضي ، أكثر معاصرة من « زيتب » ، في وعيها بقضايا مجتمعها ، وفي إدخالها للحكم لتقدم الواقع في شكل المثالية ، وإن لم تصل إلى « المعاكلة الساخرة » ، التي تدمر الشكل القديم ، وتقيم مكانه - كما قال « باخين » - النقد الشامل ، الذي نقل القصة الفرنسية من داخل الرحلة « البيكونسكية » . وربما كان هذا المحاب للمعنى الشامل ، وللغنى العميق ، وللمسحرة ، هو الذي أوقف غوغافسة العربية منذ طوبلة ؛ إذ لم تخرج إلا عند عهد قريب من آفاق الطبقات الوسطى .

يتخذ محمد الموحدي الكلمات الأوروبية ، والفرنسية كل وجهه المصنوع ، التي دخلت إلى اللغة : « الكرافات » ، و« صوبشير » (mon cher) و« الأتوميل » ، و« الأوتيل » ، الخ . والعادات الحضرية الجديدة ، من عادات اللهو والسهر الأوربية ، إلى الرغبة في اقتناء الفضائض الأوروبية : « وقد طلبت منك بالأساس أن تشتري لي ذلك المقعد الذي حضر لتاجر الجمل من أوروبا في البعيد الأخير » .

وكان محمد الموحدي واعيا لكل الوجه بخطورة النتيجة التي دخل فيها المجتمع المصري . وكثيرا ما يذكرنا أسلوب ثقته وموضوعاته بمقالات عبد الله النديم ، على نحو يجعلنا نشكك فيها فتنه الرواية العربية في بداية تموجها ، عندما برزت هذه الأشكال الساخرة للأسلوب القصص في تراثنا القريب ! فقد سيطر الأجانب على وريثة وقف المياشا سيطرة كاملة : « وكل ما نراه من هذا الجانب ، فهو ملك للأجانب » (٨٨) . وهذا الوضع ليس المسئول عنه هو الأجنبي وحده ، بل نحن كذلك ؛ فقد انحزناه « المياشا » - وهل عاد الفرنسي فادخلوكم تحت حكمهم وسلاطنتهم مرة أخرى ؟ - عيسى بن هشام - لا ، وإنما نحن الذين أضلنا أنفسنا في حكمهم ، فاختارنا قانونهم ليقيم عندنا مقام شرعنا (٨٩) . وحتى إذا كانت القضية المثارة هي وضع القانون النابليوني في مقابل الشرح الإسلامي ، فتتبع الأسلوب يؤكد نتيجة « النتم » بوصفها موضوعا أساسيا للعمل يرمته

وإذا راعينا وجهة نظر النتم بين مصوص النهضة العربية في القرن التاسع عشر ، استطعنا أن نجد في نص عيسى بن هشام محاكاة ساخرة لكتابات رعاة الطوطي ، للمجدة للمعاصرة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف نقفها - على مدى من الزمن - الكتابات العربية : « ولما كان الأجانب هم آخري وأولي بالمعنى ، لنعهم وجههم وكان المصريون أخلق بالفكر وأجدر ، لإصلاحهم وتوحيدهم ، كان معظم القضايا التي تحكم فيها هذه المحاكم لابد أن تنتهي بسلخ

هوامش

- ١ - لقد أجادت هذه الدراسة كثيرا من بعض جلسات العمل مع سيد اليساوي ، ومحمد حسان ، ومعتصر محمد ، كما أكرما العمل المشترك والمناقشات مع طلبة الدراسات العليا في القسم الفرنسي بكلية الآداب - جامعة القاهرة - في الستين السابطين
- ٢ - انظر ZIMA. L'ambivalence romanesque, Paris, Le Syco-more, 1980.

يرزها ، الأرومانية الرواية

- ٣ - P D HUET Traité de L'origine des romans, Paris, Manette, 1711, p. 3.

- ب - د - ه - هويد ، مقال في أصل الرواية ، ص ٣ .
- ٤ - المرجع نفسه ، ص ٩
- ٥ - المرجع نفسه ، ص ١٣
- ٦ - المرجع نفسه ، ص ١٥
- ٧ - المرجع نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .

- ٨ - انظر محمد حسين هيكل ثورة الأمام ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، فصل « فن القصص » ، و« سبب خور القصص » ، ص ٩٨ - ٩٩ .
- ٩ - المرجع نفسه ، ص ٧٢
- ١٠ - المرجع نفسه ، ص ٧٩
- ١١ - يحمي حق ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، مجلة المصرية العسة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٤١
- ١٢ - المرجع نفسه ، ص ٢٢ .
- ١٣ - انظر : Ian WATT, The Rise of the Novel, London, Penguin Books, 1963
- ١٤ - انظر : Gerard GENETTE Introduction à l'archéologie, Paris, Seuil, 1979
- ١٥ - ثورة الأدب ص ٧٧
- ١٦ - المرجع نفسه ، ص ٧٨
- ١٧ - فجر القصة المصرية ، ص ١٠٣

حول بعض قضايا الرواية

- للأدب بالفرن ١٩٧٦، طبعة ١٩٨٠، ص ٦٢
SARTRE Littérature, p. 131
- ٤٨ — سارتر، الأدب، ص ١٣١
- ٤٩ — فيلبر، ٤٢٠ ملحق ريتشاردسون
- ٥٠ — L. PEER, *Ficting and Diderot in the History of Novel Theory* —
Acta VII Congressu ALC Budapest 1976.
- ٥١ — دير، فيلدينج وروسون تاريخ نظرية الرواية، المؤتمر التاسع للجمعية
العلمية للأدب بباريس، بودابست ١٩٧٦، طبعه ١٩٨٠
- ٥٢ — L. SPITZER *Linguistics and Literary History* Princeton P. L.
p., 1948 pp. 166, 167
- ٥٣ — L. FLRST, *Mobility in Tristram Shandy, Le Neveu de Rameau* —
and Werther, ALC 1976
- الحركة في تريسترام شاندني، ابن أخ رامو وويرتير
٥٤ — ديلاور، المرجع المذكور، أنظر أيضا
- G MAY, *Le dilemme du Rameau au XVIIIe siècle*, Paris PUF
1963.
- ج، ماي، معضلة الرواية في القرن الثامن عشر
- ٥٥ — ملحق ريتشاردسون، ص ٢٩
- ٥٦ — H. COHEN "La figure dialogique dans Jacques le Fataliste" in
Studies on Voltaire and the 18th Century, Oxford 1976, p. 29
- ٥٧ — B. BAGZKO, *Lumière de l'écrit* Paris. Payot 1978
- أنظر، أصوات من الطوبى
- ٥٨ — Aziza Said, *Formes et significations du conte philosophique* dans
de Voltaire, Thèse manuscrite 198 et notamment "la
parodie"
- عريضة سعيد، الأشكال ودلالة القصة الفلسفية عند فولتير، رسالة غير
منشورة، ١٩٨١، بالإنجليزية وبخاصة أجبره الثالث في المناقشة
المختصة
- DIDEROT Jacques le Fataliste, Paris, Flammarion 1970, p. ٥٨
- تيدوس، جاك القدرى، ص ٣٥، 25.
- ٥٩ — المرجع نفسه، ص ٣٧
- ٦٠ — المرجع نفسه
- ٦١ — المرجع نفسه، ص ٦١
- ٦٢ — المرجع نفسه، ص ٤٧
- ٦٣ — المرجع نفسه، ص ١٠٢
- ٦٤ — المرجع نفسه، ص ١٨٦
- ٦٥ — المرجع نفسه
- ٦٦ — J. J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, t. 1, pp. 546 — 7 éd. la
Pléiade ٥٤٧، ص ٥٤٦، ١، ص ٥٤٦
- ٦٧ — ديدروت، الأعمال الروائية، ص ٥٠٩
- DIDEROT Jacques le Fataliste" in *Oeuvres romanesques*, p.
509
- ٦٨ — جاك القدرى، ص ١٣٨
- ٦٩ — ديدروت، الأعمال الروائية، ص ٥٣٣، ٥٣٢
- ٧٠ — دير، كوهن، المعجم المحواري، ص ٢١
- ٧١ — R. KEMPF, *Diderot et le roman*, p. 208
- ديلور والرواية، ص ٢٠٩
- ٧٢ — جاك القدرى، ص ٤٤
- ٧٣ — المرجع نفسه، ص ٤٧
- ٧٤ — DIDEROT, *Lettres à Sophie Voland*, Paris, Gallimard, ١938, t.
٢38، ص ٢٣٨
- Hannee FAHMY, *La Formulation de Diderot, d'après
sa correspondance avec Sophie Voland*, Le Caire 1967
- أنظر أيضا: هذه هي، شخصية ديلور من خلال مراسلاته مع صوفي
- The Rise of the Novel, p. 21
- ١٨ —
- ١٩ — المرجع نفسه
- ٢٠ — المرجع نفسه، ص ١٧
- ٢١ — DIDEROT, *Oeuvres esthétiques*, Paris, 1968, p. 369
- ديلور، الأعمال الجمالية، ص ٣٦٩
- ٢٢ — DIDEROT, *L'origine et la nature du beau*, in *Oeuvres
Esthétiques*.
- ديلور، أصل طبيعة الجمال، في الأعمال الجمالية
- ٢٣ — المرجع نفسه، ص ٤٢٦
- ٢٤ — كانت، نقد الحكم، ص ٦٩
- E KANT, *Critique de la Faculté de la raison*, Paris, Vrin, 1979 p. 69.
- ٢٥ — لوكانش، الرواية في كتابات موسكو، ص ١52
- G. LUKAČS, "Le roman" in *Écrits de Moscou*, Paris, Éditions Sociales, p. 152
- ٢٦ — محمد يرادة، مقدمة لـ"العلماء الروائيين القادرين"، دار الفكر للدراسات والنشر
والطبع، ١٩٨٧، ص ٩
- ٢٧ — HEGEL, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979 t. II, p. 347
- هيجل، الجماليات، الجزء ٢، ص ٣٤٧
- ٢٨ — HEGEL, *Esthétique*, t. IV p. ١٥١، ص 154, b
- ٢٩ — G. LUKAČS, *Théorie du roman*, Paris, Gonthier 1963, p. 54
- لوكانش، نظرية الرواية، ص ٥٤
- ٣٠ — المرجع نفسه، ص ٧٢
- ٣١ — المرجع نفسه، ص ١١٩
- ٣٢ — المرجع نفسه، ص ١٣٣
- ٣٣ — المرجع نفسه، ص ١٣٣
- ٣٤ — المرجع نفسه، ص ١٢١
- ٣٥ — المرجع نفسه، ص ١٢٥
- G. LUKAČS, *Le roman* in *Écrits de Moscou*, p. 103
- ٣٦ — لوكانش، الرواية، في كتابات موسكو، ص ١٠٣
- ٣٧ — نفس المرجع، ص ١٠٣
- ٣٨ — نفس المرجع، ص ١٠٦
- ٣٩ — M. BAKHTINE, "Récit épique et roman" in *Esthétique et
théorie du roman*, Paris Gallimard 1978, pp. 441 — 473
- ياخين، اللوحة والرواية، في جماليات الرواية ونظريتها، ص ٤٤١ —
٤٧٣. وقد ترجم جمال شمس الدين
- ٤٠ — أنظر أمينة رشيد، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي، إمكانية
بختين، أدب، نقد، ص ١٨، ديسمبر ١٩٨٥، ص ٤٧ — ٥٩
- ٤١ — لوكانش، الرواية، في كتابات موسكو، ص ٧٠
- N. BARRAUTE, *L'ère du soupçon*,
Paris, Gallimard, 1956 p. 47
- ٤٢ — ساروت، عصر الشك، ص ٤٧
- R. KEMPE, *Diderot et le roman*, Paris, Seuil, 1964, p. 27
- ٤٣ — ر. كيمب، ديلور والرواية، ص ٢٧
- ٤٤ — المرجع نفسه، ص ٢٧
- H. MACHHOUR, *Lecture critique* IV
- ٤٥ — *du conte chez Diderot*, Thèse manuscrite, Le Caire 1981
- مشهور، مقدمة نقدية للقصة عند ديلور، رسالة غير منشورة للقاهرة
١٩٨١
- DIDEROT *Eloge de Richardson*, in *Oeuvres Esthétiques*, p. 30
- ديلور، ملحق ريتشاردسون، في الأعمال الجمالية، ص ٣٠
- ٤٦ — DELOFFRE, "Le problème de l'illusion romanesque et le re-
nouveau des techniques narratives entre 1700 et 1715" in
La littérature narrative d'imagination, Paris 1961.
- أنظر ديلاور، مشكلة الوهم الروائي وتجديد الآليات القصصية بين ١٧٠٠
و ١٧١٥ في الأدب القصصى الخيالي
- ٤٧ — R. MORTIER, *Tradition et innovation* Arts VIII Congress —
A.L.C. Stuttgart 1980, p. 62

عيسى بن هشام ليبي - تونس : الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ ، وأحمد إبراهيم المرزوقي ، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام للسويحي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٦

- ٨٢ - محمد المولى ، حديث عيسى بن هشام ، القاهرة مطبعة مصر ، ص ٦
- ٨٣ - المرجع نفسه ، ص ٤٩
- ٨٤ - المرجع نفسه ، ص ٧٦
- ٨٥ - المرجع نفسه ، ص ٥٢
- ٨٦ - المرجع نفسه ، ص ٨٢
- ٨٧ - المرجع نفسه ، ص ٨٢ - ٨٣
- ٨٨ - المرجع نفسه ، ص ٦٣
- ٨٩ - المرجع نفسه ، ص ٤١
- ٩٠ - المرجع نفسه ، ص ٤٢

فولان ، رسالة غير منشورة ١٩٦٧ ، القاهرة وقد كتب فيلنور إلى فولان ٥٥٣ رسالة من ١٧٥٩ حتى ١٧٧٤ .

٧٥ - ر. كلف ، فيلنور والرواية ، ص ١٣٤
R. KEMPF, *Diderot et le roman*, p. 134

- ٧٦ - المرجع نفسه ، ص ١٣٩
- ٧٧ - المرجع نفسه
- ٧٨ - يحيى حقي ، فجر القصة المصرية ، ص ٢٢
- ٧٩ - عبد المحسن طه يقر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ص ٧٢ - ٨٤
- ٨٠ - علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية القديمة ، المؤسسة المصرية العامة ، ص ٧ - ٢٢
- ٨١ - أنظر محمد رشيد ثابت ، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث



حول دلالة عَمُرَ في القسم والدعاء في الشعر الجاهلي

للدكتور محمد عبد الرحمن
(الجامعة الأردنية)

آراء سابقة

ترد عُمُر (بفتح العين وتسكين الميم) في بعض أساليب العربية لتفيد القسم أو الدعاء : فقد وردت في الشعر الجاهلي ، وجاءت في القرآن الكريم في قوله تعالى : « قَالَ هَؤُلَاءِ بَنَاتِي إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ . لَعَنُوكَ إِنَّهُمْ لَمَي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ . مَاخَذَتْهُمْ الصَّيْحَةُ مُشْرِفِينَ » (١) ، واثبت في الأدب الإسلامي شعره ونثره في القديم والحديث .

فما معنى عُمُر ؟

يقول الجوهري وابن منظور والزبيدي والفيروز آبادي من أصحاب المعجمات : « العمر بالفتح والضم ويضمين : الحياة . يقال : قد طال عُمُرُه وعُمُرُه لغتان فصيحتان ، فإذا اقسموا قالوا : لَعَنُوكَ ، فتحوا لا غير » (٢) .

وبتفق علماء التفسير مع أصحاب المعجمات في دلالة عُمُر ، ويرون أن (لَعَنُوكَ) في الآية الكريمة تعني (حياتك) ، « فالعُمُر والعُمُر واحد غير أنه لا يجوز في القسم إلا بالفتح ، لأن الفتح اخف عليهم ، وهم

(١) الحجر ٧١-٧٣ .

(٢) الصحاح ولسان العرب وناج العروس والقبوس - مادة عمر .

يَكْتَرُونَ الْقَسْمَ بِلَعْمَرِي وَعَمْرُكَ ، فَلَزِمُوا الْأَخْفَ (١) . واختلفوا في المقصود بالخطاب : أهو رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وأنه تعالى أقسم بحياته وما أقسم بحياة أحد غيره (في رأي ابن عباس رضي الله عنه) أم هو لوط عليه السلام أي قالت له الملائكة : لعمرك .

ويذكر أبو الهيثم الرازي أن النحويين ينكرون قول المفسرين ، ويقولون : معنى لَعْمَرُكَ : لديك الذي تُعَمِّرُ (٢) . وينصرف ظني إلى ما ذكره أبو الهيثم بأنه من قبيل الرأي الخاص الذي لا يستغرق جمهور النحويين : فقد ربط سيبويه في باب المصادر التي تنتصب بأضمار الفعل المتروك اظهارة بين (عَمَرَكَ الله) و (عَمَرْتُكَ الله) (٣) مما يؤمى إلى أن عمراً عنده تعنى العُمُر . وربط المبرد بينهما أيضاً (٤) ، وقال : « والمراد بالعُمُر التعمير ، فالمعنى أقسم بتعميرك الله أي بإقرارك له بالدوام والبقاء » (٥) .

وتلغى هذا أيضاً عند أبي علي الفارسي (٦) والاخفش (٧) وابن الشجري . قال ابن الشجري : « والعُمُر بمعنى العُمُر مصدر قولهم عَمِرَ الرجل يُعَمِّرُ إذا أمد بقاؤه ، ولكنهم لم يستعملوا في القسم إلا المفتوح » (٨) .

(١) جامع البيان ١٤ : ٣٠ ، وتفسير غرائب القرآن ١٤ : ٣٠ ، والمفسر الكبير ١٩ : ٢٠٣ ، ومجمع البيان ١٤ : ٣٥ ، وتفسير التبيان ٦ : ٢٤٨ ، والكنز ٢ : ٢٩٦ ، وحواهر الحسان ٢ : ٢٩٧ .

(٢) لسان العرب ، وتاج العروس — مادة عمر .

(٣) الكتاب ١ : ١٦٢ .

(٤) المنتصب ٢ : ٣٢٨ .

(٥) الأمل في الشجرية ١ : ٣٢٩ .

(٦) نفسه ١ : ٣٢٩ .

(٧) لسان العرب وتاج العروس — مادة عمر .

(٨) الأمل في الشجرية ١ : ٢٤٨ .

وجرى على هذا غيرهم من النحويين كالبغدادي وابن يعش
والسيوطي . قال البغدادي في اعراب بيت المتنخل الهذلي :

لَعَمْرُكَ مَا رَأَى أَبُو مَالِكٍ بَوَانٍ وَلَا بِضَعِيفٍ قُشْوَاهُ

« عَمْرُكَ بالفتح بمعنى حياتك مبتدأ خبره محذوف أي قسمي (١) .
وقال ابن يعش : « والعمر والعمر : النقاء . تقول : بَعَمَّرَ الله (٢) » .
وقال السيوطي : « عَمْرُكَ الله : من عَمَّرَ الرجل بالكسر يَعْمَرُ ، وعَمَرًا
بفتح العين وضمة : أي عاش زمناً طويلاً » (٣) .

وثمة رأي لأبي العلاء الممرى ساقه ابن الشجري في أماليه ،
ونكر أنه أخذه من شرح أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي لشعر أبي
الطيب المتنبي . قال ابن الشجري : « وذهب أبو العلاء الممرى في
قولهم : عَمْرُكَ الله إلى خلاف ما أجمع عليه أئمة النحويين : الخليل
ومسيبويه وأبو الخطاب الأخفش الكرمي وأبو الحسن الأخفش الصغير
وأبو عثمان المازني وأبو عمر الجرمي وأبو العباس محمد بن يزيد وأبو
إسحاق الزجاج وأبو بكر بن السراج وأبو علي الفارسي وأبو سعيد
السيرافي ، وغير هؤلاء من المتقدمين والمتأخرين . مزعم أن العَمْر مأخوذ
من قولهم : عَمَرْتُ البيت الحرام إذا زرتَه . وقال : ومنه اشتقاق الاعتبار
والعَمْرَة ... قال : ويحتمل أن يكون عَمْرُكَ مأخوذاً من عَمَرْتُ الديار
من العبارة أي بَعَمْرُكَ المنازل المشرفة بذكر الله وعبادته » (٤) .

فنحن أمام عدة آراء في دلالة عَمْر :

أولها : واشهرها أن عَمْرًا هي العَمْر .

وثانيها : أن عَمْرًا هي الدين .

(١) إحراصة ٤ : ١٤٧ .

(٢) شرح المصل ١ : ١٢٠ .

(٣) شرح شواهد المفاتيح ٨٨٤ .

(٤) الأمالي الشجرية ١ : ٣٥٢ .

وثالثها : أن عُمراً تعني الزيارة أو العمارة .

وعُمَرَّ في هذه الآراء جميعاً مصدر .

٢

عمر بمعنى رَبٍّ

وما أدري لماذا انصرفت اذهان علمائنا الانذاذ الى المصدر ولم تتوجه الى الصلة المشبهة ، فعمر من صبغ المصدر والصفة المشبهة ، وما دامت قد وردت في معرض القسم فقمين ترجيح الصفة على المصدر . وعُمَرَّ في هذا التوجيه تدل على باق دائم مع الزمان .

اقول : لماذا انصرفت اذهان علمائنا الى المصدر ولم تحظ المعاني الكثيرة التي اوردها اصحاب المعجمات في مادة عمر بأي اهتمام ؟ اقترام لا يجدون علاقة بين (لَعْمَرَك) والعُمَر بالضم وهو المسجد والبيعة والكنيسة (١) أم لا يجدون صلة بين (عُمَر الله) والعمر بالضم والفتح وهو النخل السحوق الطويل (٢) أم بين (لعمرى) والدار المعصورة بالجن (٣) .

واقول : ما دامت (عمر) وردت في معرض القسم (وقد تأتي في معرض الدعاء) فقمين ترجيح الصفة على المصدر ، وعمر في هذا التوجيه تدل على ربٍّ باق دائم مع الزمان ، وهذه صفة الباقي الدائم عند المسلم الموحِّد (٤) ، وصفة الارباب الذين لا يخترعهم الموت عند الجاهلين .

(١) ناح العروس — مادة عمر .

(٢) لسان العرب — مادة عمر .

(٣) لسان العرب — مادة عمر .

(٤) اقول : هي صفة من صفات الله عز وجل وليست من اسمائه تعالى ، ولذلك قال الزبيدي في ناح العروس : « ولفضل البقاء على العمر وصف الله تعالى به وقتها وصف بالعُمَر » .

عبد عمرو

عبد عمرو علم من اعلام الرجال في العصر الجاهلي . وهو علم غير مختص برجل كان عبداً لسيد اسمه عمرو ، وغير مقصور على رجل في قبيلة او على رجال فيها ، بل هو علم يتردد في قبائل متعددة . وما ابقي ان اتقري من سموا بعبد عمرو في الجاهلية ، وانما اروم ان يستذكر القارئ معي نفراً منهم عرضوا في دروس الادب والتاريخ : فنستذكر من قريش عبد عمرو بن صيني النعمان (١) الذي عرف بلبي عامر الراهب ، وكان يناظر اهل الكتاب ويتتبع الرهبان ، ويكثر الشخوص الى الشام . ونستذكر من قريش ايضا عبد عمرو بن نضلة بن مالك بن سليم بن غبشال الذي اورده ابن حبيب في المنق (٢) ، وعبد عمرو بن نوفل بن عبد مناف الذي اورده ابن دريد في الاستنطاق (٣) .

ونستذكر من بكر عبد عمرو من بشر بن عمرو بن مرثد الذي اتصل اسمه في دروس الادب بطرفة من العبد ، اذ كان من ذوي قرابة طرفة ، وزوج اخته الخزنيق في بعض الروايات ، وواحداً من خاصة عمرو بن هند ، وهو الذي اوقع بطرفة تلك الواقعة التي اودت به ، واياء عن طرفة اذ قال (٤) :

فيا عَجَباً من عبدِ عمرو وبَغِيهِ لقد رامَ ظُلُمي عبدُ عمرو فأنعمَا
ولا خَيْرَ فيه انَّ له غِنًى وانَّ له كُشْحاً اذا قام أهْضَمَا (١)
يَظَلُّ نساءُ الحيِّ يَعْكُنُّ حوله يَظَلُّ عَسِيبٌ من سُرارةِ ملْهُمَا (٢)

(١) نسب قريش ٢٨١ ، والاستنطاق ٦٩ ، والمفصل في تاريخ العرب ٨ : ٢٢٢ .

(٢) ٢٩٦ - (٣) ٨٨ .

(٤) الكشاح : الخصم . والاهضم والهضم : الضامر .

(٥) المسبب : الحريدة من البعل استقامت ودقت وكُثِبت خوصها . وسرارة ملهم : خير مواضع ملهم وأكرمها . وملهم : جنة تخيل كانت في البهانة وتردد ذكرها في الشعر الجاهلي .

وقد عده ابن حبيب في العرجان الاشراف (١) .

ونستذكر في طيء عبد عمرو بن عَمَّار الطائي (٢) الخطيب الشاعر .
كما ذكر الجاحظ والمرزباني ، او البليغ كما وصفه ابن سعيد في نشوة
الطرب ، وفي قائله خلاف بين العلماء . وهو الذي رثاه ابو قُرْدودة
الطائي ، ومن رثائه :

إِنِّي نَهَيْتُ ابْنَ عَمَّارٍ فَقُلْتُ لَهُ : لَا تَقْرُبَنَّ أَحْمَرَ الْعَيْنِينَ وَالشَّعْرَةَ
إِنْ الْمُلُوكَ مَتَى تَنْزِلُ بِسَاحَتِهِمْ تَطْرُقُ بِثَوْبِكَ مِنْ نِيرَانِهِمْ شَرَرَةً

وفي رواية البيت الثاني اقوال كثيرة .

ونستذكر في عامر عبد عمرو بن شُرَيْح بن الأُحوص (٣) ، وهو من
الشعراء الذين ازوروا عن المنافسة المشهورة بين عامر بن الطفيل وعلقمة
بن علاثة ، فقال :

لَحَى اللَّهَ وَفَدَيْنَا وَمَا ارْتَحَلْنَا بِهِ مِنْ النَّوَةِ الْبَاقِي عَلَيْهِمْ وَبِالْهَامِ
إِلَّا إِنَّمَا تُرْمَى صَفَاةً مَتِينَةً أَيْ الصِّيمِ أَعْلَاهَا وَابْتَدَأَهَا

ونستذكر في كلب بكر بن وائل الكلبى الذي « كان اسمه عبد عمرو
فسماه النبي صلى الله عليه وآله وسلم بكراً (٤) » .

(١) الحبر ٣-٤ .

(٢) انظر : اسماء المعتزليين ٢٢١ (نوادر المخطوطات ١) ، والبيان والتصين ١ : ٣٦٢ ،
والاغاني ٢٣ : ٥٤٠ ، والاشتقاق ٢٩٥ ، ومعجم الشعراء ، ونشوة الطرب ٦٣٢ :
وبهجة المجالس ١ : ٣٤١ . وقد ورد في معجم الشعراء : عمرو بن عمار .

(٣) الانساب ٢٣ : ٢١٩ . وانظر قول مروان بن سراقه ٢١٨ :

وعبد عمرو منع الفئاما في يوم فخر مطعما اعلاما
والفئام : الجماعة من الناس . والمُعَلِّم : الفارس يعارض الفرسان ويضع علامة
في المركبة تحديا .

(٤) الاصل ١ : ١٦٣ (الترجمة ٧٢٢) .

فلذا كان عبد عمرو علما شائعا في العصر الجاهلي ، واذا كان العلماء يستدلون بما عبد من الاعلام الجاهلية على ارباب الجاهليين كعبد شمس وعبد اللات وعبد ودّ وعبد العزى وعبد مناف وعبد يغوث وعبد الشارق ، فهل لي ان افترض ان عمرا ربّ من الارباب ؟

لا احتاج الى عناء كبير كي ادفع عن نفسي هذا الافتراض السائح لأسباب :

اولها : انه ليس بين ايدينا — بل ليس بين يدي — ما يثبت وجود ربّ مخصوص من ارباب الجاهليين اسمه عمرو . فقد طوّفت ما طوّفت ، ورضيت من الفنيمة بالإياب كما يقول الشاعر الجاهلي .

وثانيها : انه قد تمّ القسم بعمر في القرآن الكريم ، فمحال ان يكون القسم برّب مخصوص غير الله في القرآن الكريم .

وثالثها : ان عمراً قد وردت مضافة في الشعر الجاهلي . وهذه الاضافة تبعد — ولا تنفي — ان يكون عمرو علما ؛ لان الاصل في الاضافة ان تجيء للتعريف او للتخصيص ، وليست عمرو — اذا كانت علما — معوزة اليهما . اما أنها لا تنفي فلان الاعلام قد تضاف في احوال لا مجال لذكرها الآن ، فقد اضاف عمرو ابن قبيصة مثلا (وُدّا) الى كاب المخاطبة فقال (١) :

بَوَدَّكَ مَا تَوُمِّي عَلَى أَنْ تَرَكِّتَهُمْ سُلَيْمَى إِذَا هَبَّتْ شَمَالٌ وَرَبْحُهَا

وَوَدَّ اسْمَ أَحَدِ أَرْبَابِ الْجَاهِلِيِّينَ كَمَا تَعْرِفُ .

يمكن ان تكون عُمر في عبد عمرو بمعنى (رَبٍّ) ولا يمكن ان يكون معناها العُمر — بضم العين — كما قال علماءنا .

(١) الديوان ٢٢ .

ولكن يشغب على هذا الإمكان أمران :

أولهما : أن اسم عمرو من أسماء الرجال في الجاهلية والاسلام ، وهو علم يفوق عبد عمرو عددا ، فأتى لعمرو أن تكون بمعنى رباً وأن تكون علما من أعلام الرجال ؟

وثانيها : أن القرآن الكريم لم يورد الممر من أسماء الله عز وجل . وهذا الاعتراض مشاكه الاعتراض على رأي ابن الشجري في (قَعْدَكَ أَنْ لَا تَعْمَلَ كَذَا) و (قَعْدَكَ أَنْ لَا تَقُومَ) و (قَعْدَكَ اللَّهُ) و (قَعْدَكَ اللَّهُ) إذ قال : « معنى القَعْد والقَعْد : الرقيب الحفيظ من قوله تعالى : من اليمين وعن الشمال قَعْدٌ . (١) أي رقيب حفيظ . فِقَعْدٌ وقَعْدٌ في هذا القول كخَلٌ وخَلِيلٌ ونَدِيٌّ ونَدِيَّةٌ وشبيهه . فإذا كان كذلك فهما من صفات القديم سبحانه وتعالى فهو الرقيب الحفيظ . فإذا قلت : قَعْدَكَ الله وقَعْدَكَ الله على هذا المعنى فصحت اسم الله على البديل » (٢) .

ويمكن الرد على الاعتراض الأول بالقول : أن كلمة (رَبِّ) قد أتت في العربية دالة على رب معبود وعلى إنسان كما نرى مثلا في قوله تعالى : قَالِ لَا يَأْتِيَكُمُ طَعَامٌ تُرْزَقَاتِهِ إِلَّا نَبَاتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَكُمَا ذَلِكَمَا عَلَّمَنِي رَبِّي إِنِّي تَرَكْتُ بِلْدَةَ قَوْمٍ لَا يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَهُمْ بِالْآخِرَةِ هُمْ كَاثِرُونَ . (٣) وبعد هذه الآية الكريمة بآربع آيات قال تعالى : وَقَالَ لِلَّذِي ظَنَّ أَنَّهُ نَاجٍ مِنْهُمَا اذْكُرْنِي عِنْدَ رَبِّكَ فَأَنسَاءُ الشَّيْطَانُ ذِكْرَ رَبِّهِ فَلَبِثَ فِي السَّجْنِ بِضْعَ سَفِينٍ . (٤)

(١) ق ١٧ .

(٢) الامالي الشجرية ١ : ٢٥٣ .

(٣) يوسف ٣٧ .

(٤) يوسف ٤٢ .

وقال النابغة الذبياني (١) :

تَخُبُّ إِلَى النِّعْمَانِ حَتَّى تَنَالَهُ نَدَى لَكَ مِنْ رَبِّي طَرِيفِي وَتَلْدِي (٢)
نقد وردت (رَبِّ) في الآية الاولى لله المعبود ، ووردت في الثانية للانسان ،
ووردت في بيت النابغة للانسان ايضا . وهذه مسألة منكشفة لا يجمل
التلبيث معها .

والاشتراك في الاسماء بين المعبود والمعبود قائم في الجاهلية
والاسلام . الا ترى الى الجاهليين قد تَسَمَّوْا بِقَيْشٍ وَهَبْلٍ وَتَسَمَّوْا
بعبد قيس وعبد هبل ، وقيس وهبل من اربابهم ؟ ثم الا ترى الى
المسلمين قد تَسَمَّوْا بِمَجِيدٍ وَعَبْدِ الْمَجِيدِ ، بل الا ترى الى الخليفة
العباسي موسى ابن الخليفة المهدي كيف تلقب بالهادي ، فغاب الاسم
وشاع اللقب .

ويمكن الرد على الاعتراض الثاني بالقول : لقد فرَّق القرآن الكريم
بين صفات الله وصفات الخلق بإدخال (ال) التعريف على صفات الله
وحذفها في صفات الخلق ، فانه هو العزيز الجبار الرحمن الرحيم اما
الانسان فعزيز وجبار ورحمان ورحيم .

وهذه الصفات المخصوصة لله تعالى هي أسماء له عزَّ وعلا اما
الصفات المرادفة لها التي لم يرد فيها نص فليست من أسمائه : فكلمة
(خالد) مثلا تعني باقيا دائما (٣) ، فالباقى هو الله ، والدائم هو الله ،
والخالد ليست من أسماء الله على الرغم من أن معناها الباقي الدائم .

واذا كان يمكن أن تعني عَمُرٌ في عبد عمرو رَبًّا ، فان هذا الامكان
يتعلق بصفة مرتبطة بالزمان . فهل يمكن أن ترتبط بالمكان أي أن تعني
بيتا معمورا ؟

(١) الديوان ١٤٠ .

(٢) الطريف : المال الجديد المكتسب . والتلدي : المال الموروث من الآباء .

(٣) المحيط — مادة خالد .

يمكن أن نفترض هذا الافتراض ؛ لأن بعض الجاهليين يسمون عبد الكعبة (١) ، وبذلك لا يكون عبد عمرو عبداً لرب بل عبداً لبيت رب .

ويعترض هذا الافتراض امران :

أولهما : أن عمرا قد جاءت في عبد عمرو بفتح العين ، وإذا كانت بمعنى البيت تجيء بضمها كما فكر أصحاب المعاجم .

وثانيها : أن عمراً قد جاءت نكرة ، ولو صح هذا الافتراض لجاءت عبداً عمرو عبد العمر أو عبد العمر .

ويمكن أن يرد على الاعتراض الأول بأن ورود عمر بضم العين للدلالة على المكان لا ينفي جواز فتح العين كبيت ووكر ويحر ، وغيرها كثير .

{

عمر مضافة الى ضمير في الشعر الجاهلي

ترد عمر في الشعر الجاهلي مضافة الى ضمير المتكلم كقول النابغة (٢):

لَعَمْرِي لَنَنَمَّ الْحَيُّ صَبَاحَ سَرِينَا وَايَاتُنَا يَوْمًا بِذَاتِ الْمُرَاوِدِ

(١) كميد الكعبة بن عبد المطلب . انظر نشوة الطرب ٣٣٢ .

(٢) الديوان ١٢٨ وانظر ص ٣٤ ، وديوان امرئ القيس ١١٢ ، ١١٣ ، ٢٠٩ ، وديوان الحطيئة ٨ ، ٢٤ ، ٢٤٧ ، ٢٢٠ ، ٣٣٢ ، وديوان الاعشى ١٤٩ ، وديوان اوس بن حجر ١١٨ ، وديوان قيس بن الخطيم ١١٧ ، وديوان القيس ٢٢٥ ، وديوان عروة بن الورد ٩٥ ، والمفصلات (شعر ميم بن نويرة) ٢٦٥ ، ٢٧٢ و (شعر عبد المسيح بن عسلة العبدي) ٢٠٤ ، وديوان الهذليين (شعر ابي ذؤيب) ١ : ١٤١ ، وشعراء النصرانية (شعر الحارث بن عبد) ٢٧٢ و (شعر كعب بن سعد الفزاري) ٧٤٦ ، ٧٤٩ .

وترد مضافة الى ضمير المخاطب او المخاطبين كقول زهير بن ابي سلمى (١) :

لَمَرُّكَ وَالْخَطُوبُ مُغَيَّرَاتٌ وفي طُولِ المَاشِرَةِ التَّقَالِي
وَيَقُولُ هُنَى بْنُ أَحْمَرَ الضَّمَرِيِّ (٢) :

هَذَا لَمَرُّكُمْ الصَّفَارُ بِعَيْنَيْهِ لَا أَمَّ لِي إِنْ كَانَ ذَاكَ وَلَا أَبُ

ولم أجد فيما استقرت من نصوص إضافتها الى ضمائر الغائب . وما أدري إن كان الجاهليون لا يضيفونها الى الغائب او ان هذا نقص في الاستقراء . واجدني مع الطرف الاول أميل؛ لانني قد استقرت جُلّ دواوين الشعراء الجاهليين ولم أجد فيها إضافة عمر الى الغائب !

وتلفت في القسم بَعَمُرَ في هذا الموضع عدة امور :

اولهما : ان الشاعر الجاهلي يقسم بَعَمُرَ — في الغالب — فيما يجلّ من الامور ، وهذا يفرض او يستتبع جلال المقسم به . وقد نص النابغة الذبياني ان عَمُرَهُ غير هَيِّنَ عليه حيث قال : (٣) :

(١) الديوان ٢٤٢ وانظر ص ٢٦١ وديوان امرئ القيس ١١٢ ، وديوان الاعشى ١٥ ، ٦٥ ، ٨٣ ، ٢٦١ ، وديوان بشر بن ابي خازم ١١٥ ، ١٢١ ، وديوان طرفة بن العبد ٥٢ ، ٦٤ (المعلقة) ، ١٧٨ ، ١٨٠ ، ٢٢٨ ، وديوان عبيد بن اليريس ٥٤ ، ٧٨ ، وديوان العطلية ٦٢ ، ٦٨ ، ١٠٩ ، ١١٧ ، وديوان اوس بن حجر ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٩ ، ٦١ ، وديوان عمرو بن قيسبة ٦ ، وديوان الحادرة ٢٠٠ وديوان النابغة ١١٢ ، والغنليات (شعر ائنون التغلبي) ٢٦١ و (شعر الحارث بن ظالم) ٢١٥ ، و (شعر الحارث بن ظالم) ٢١٥ ، وديوان الهذليين (شعر ابي ذؤيب الهذلي) ١ : ٢٥ ، ٩٢ و (شعر ساعدة بن جؤية) ٢ : ٢١٨ ، و (شعر ابي خراش الهذلي) ١٧١ : ٢ ، و (شعر صخر القتي) ٢ : ٦٢ و (شعر المنفلط الهذلي) ٢ : ٢٩ ، وشعراء التمراتية (شعر ائنون التغلبي) ١٩٢ ، ١٩٤ و (شعر ذي الاصبع المعناني) ٦٢٧ و (شعر الحصين بن الحجاج المري) ٧٤٢ .

(٢) نشرة الطرب ٢٨٢ .

(٣) الديوان ٢٤ .

لَعُمْرِي ، وما عَمْرِي عَلَيَّ بِهِيْنِ لَقَدْ نَطَقْتَ بَطْلًا عَلَيَّ الْإِتَارِعُ
وما إِخْلَ أَنْ عَمَّرَ الشَّاعِرُ — إِذَا اخْتَلَا رَايَ الْعُلَمَاءُ — الَّذِي يَكْثُرُ
الشُّعْرَاءُ الْجَاهِلِيُّونَ مِنَ التَّفَدِّيِّ بِهِ وَيَعْمُرُ آبَائَهُمْ وَأَجْدَادَهُمْ — فَدَتَكَ
نَفْسِي ، وَقَدَاكَ لَبِيَّ وَجْدِي — مِنَ الْقَسَمِ الْعَظِيمِ .

فأحرر بهذا القسم ان يكون بربر الشاعر غير الهين عليه . ٢٢
وثانيهما : ان القسم بعمر يكثر في الحكمة المرتبطة بالموت وطوارق الايام
وحدثاتها ، كقول ابي ذؤيب الهذلي (١) :

لَعَمْرُكَ وَالْمَنَاسِيَا فَالْبَسْتُ لَكُلِّ بَنِي اِبٍ مِنْهَا ذَنْوُبٌ (٢)

وكتول طرفة بن العبد (٣) :

لَعَمْرُكَ اِنْ الْمَوْتَ مَا اخْطَا الْقَتْنَى

لَكَ اِلْتَوَّلِي الْمُرْخَى وَثَنِيَاءُ بِالْيَدِ (٤)

فماخلق بهذا القسم ان يكون بربر يملك الموت والحياة من ان يكون
بالعمر ، الا اذا جاء القسم بالعمر مُبَالَةً الموت من قبيل نعمي الذات او
من قبيل الطباق الساخر .

وثالثها : ان القسم بعمر يأتي أَوْنًا في معرض الهجاء وان ضمير الخطاب
يرتد الى المهجو كقول الاعشى في هجاء الحارث بن وَعْلَةَ بن مُجَالِدٍ
الرقاشي : (٥) .

(١) ديوان الهذليين ١ : ٩٢ . وقد ورد صدر البيت عند شاعرين هذليين آخرين هما
ابو خراشي وجاء المعجز عنده * على الألسن تطلع كلُّ نَجْرٍ * (ديوان الهذليين
٢ : ١٧١) ، وصخر النخعي واتى المعجز عنده * وما تُفْنِي التَّهْمَاتُ الصِّمَامَا *
(ديوان الهذليين ٢ : ٦٢) .

(٢) الذنوب : الدلو العظيمة .

(٣) من المعلقة .

(٤) الطول : الحصل تربط به الدابة أحد طرفيه في التودد وثانيه في يدها .

(٥) الديوان ٦٥ .

لَعْمَرُكَ مَا اشْبَهَتْ وَعَلَّةٌ فِي النَّدَى شَمَائِلُهُ وَلَا أَبَاهُ الْمَجَالِيدَا

فكيف يستقيم أن يقسم الاعشى بعمر من يهجو ؟
ورابعها : ان عدم اضافة عَمْر الى ضمير الغائب فيما استقرت من
نصوص جاهلية يبعد ان تعني عَمْر العَمْر ويدني (رَبّاً) ، فضمير
الغائب قد يعود في العربية الى الله ضمناً ، نكقولنا : نحمده ونشكره
فنفهم ضمناً ان الضمير يعود الى الله ، وكالاسماء عُبَّده ، وَسَعَّده ومِرَّه ،
فكان الشاعر الجاهلي قد خشي من ان يلتبس ضمير الغائب اذا قل :
(لَعْمَرُهُ) بين الغائب المعبود والغائب العابد .

وهذا تعليل يحتاج الى تمحيص !

عَمْر مضافة الى اسم غير لفظ الجلالة

وترد عَمْر في الشعر الجاهلي مسبوقه باللام ومضافة الى اسم :
الاب (لعمر ابيك) عند زهير بن أبي سلمى (١) وعبد قيس بن
خُفَاف (٢) والنمر بن تُوَلَّب (٣) وقبيصة بن النضراني (٤) .

والجد (لَعْمَرُ جَدِّكَ) عند الاعشى (٥) ، والعلم (لَعْمَرُ ابي عمرو) عند
صَخْر الغَي (٦) واسم معرَّف (لَعْمَرُ الباكيات) عند الحُصَيْن بن الحمام (٧) ،

(١) الديوان ٢٠٩ .

(٢) المفصليات ٢٨٦ .

(٣) شعراء ٢٢ .

(٤) شعراء النضرانية ٩٦ .

(٥) الديوان ٢٢٢ .

(٦) ديوان الهذليين ٢ : ٥١ .

(٧) شعراء النضرانية ٧٤١ .

والطير (لَعْمَرُ أَبِي الطَّيْرِ) عند أبي خراش الهذلي (١) ، والقَدَرُ (لَعْمَرُ مَا قَدَرَ) عند أوس بن حجر (٢) .

وتلفت في القسم بعمر في هذا الموضع عدة أمور :

أولها : القسم بعمر الأموات في قول صخر الغي الهذلي :

لَعْمَرُ أَبِي عمرو لقد ساقَهُ المَنَا إلى جَدَّتْ يُوزَى له بالأهْضِبِ
واحرِ بهذا القسم أن يكون برّاً أبي عمرو وليس إلى عُمَر
أبي عمرو .

وثانيها : القسم بالطير في قول أبي خراش الهذلي :

لَعْمَرُ أَبِي الطَّيْرِ المِرَّةَ بالضُّحَى على خالدٍ لقد وَعَنَ على لَحْمِ (٣)

فهذا القسم يدمع أي علاقه بين عمرو والعمر ، فلا يقبل أن يقسم أبو خراش بعمر أبي الطير التي لُقِّمَتْ على جدت خالد تنوش لحمه . قد يقال : وماذا في ذلك ؟ ألا ترى إلى الشاعر الجاهلي يتفنى بالطير التي تسقط على القتلى ؟ بل ألا ترى إلى النابغة الذبياني كيف جعل الطير فوق جيش الحارث الجفني تحلق عصائباً إثر عصائب ، وكيف جعلها من الضاريات الدوارب بالدماء ، فقال (٤) :

ذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَقَ مُوقِّعُهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ
يُصَاحِبُهُمْ حَتَّى يُغِرَّزَ مُغَارَهُمْ مِنْ الضَّارِيَاتِ بِالدِّمَاءِ الدَّوَارِبِ

(١) ديوان الهدلين ٢ : ١٥٤ .

(٢) الديوان ١٠٦ .

(٣) المريسة : الدائمة المحلين والوقوف .

(٤) الديوان ٤٢ — ٤٣ .

فاتول : شتان ما هما ، فالنابغة يتحدث عن طير تنوش
لحم اعداء مخوجه وابو خراش يتحدث عن طير تربّ على
لحم ابن عمه ، فهذا يمدح وذاك يرثي . ولو أن ابا خراش
يخلف بَعْمَر أبي الطير لحرارثاؤه تشفيا وليس حزنا وحسرة .

وثالثها : القسم بالقدر في قول اوس بن حجر :

لَعَمْرُ مَا قَدَرِ اجْدَى بِمَعْرَعِهِ
لَقَدْ أَخَلَّ بَعْرَشِي أَيَّ اخْلَالٍ

فقد أضلّك اوس (عَمْرًا) الى القدر . فأي قسم بَعْمَر القدر اذا
اخذنا برأي علمائنا ؟ وهل انتقل العرب في العصر الجاهلي من القسم
بَعْمَر الانسان الى القسم بَعْمَر الزمان ، فأصاموا زمانا الى زمان ؟

لا إخال إلا ان صخر التّميّ الهذلي قد أقسم برّب أبي عمرو صاحب
الأجل ، والا لى ابا خراش قد أقسم برّب ابي الطير — وما أدري
اذا كان ابو خراش الوثني يعتقد ان للطير ربا مخصوصا — وكذلك
لا اعتقد الا ان اوس بن حجر قد أقسم برّب القدر وليس بَعْمَر القدر .

عَمْر مضافة الى اسم الجلالة

وترد عَمْر مضافة الى اسم الجلالة تصرّحاً او كناية غير متصلة
باللام ، كقول عروة بن الورد (١) :

قَعْبِكَ عَمْرُ اللَّهِ هَلْ تَعْلِمِينِي كَرِيماً إِذَا اسْوَدَّ الْإِنَامِلُ أَزْهَرَا
او متصلة بها ، كقول الاعشى (٢) :

فَلَعَمْرُ مِنْ جَعَلَ الشُّهُورَ عِلَامَةً قَدَرًا فَبَيَّنْ نَصْفَهَا وَهَلَالَهَا

(١) الديوان ٦٢ .

(٢) الديوان ٢١ .

وكتوله (١) :

اني لَعَمْرُ الَّذِي خَطَّتْ مَنْاسِمُهَا تَخْدِي وَسِيقَ الْبَاقِرُ الْغِيلُ (٢)

وكتوله (٣) :

لَعَمْرُ الَّذِي حَجَّتْ قَرِيشَ قَطِينِهِ لَقَدْ كَذَّبْتُمْ كَيْدَ امْرِئٍ غَيْرِ مُسْتَدٍ

وكتول الحطيئة (٤) :

اني لَعَمْرُ الَّذِي يسري لَكَمْبَتِهِ عَظُمَ الْحَجِيجُ لِيَقَاتَ يَوْمِهَا

او متصلة بـ (لا) كتول النابغة الذبياني (٥) :

فلا عَمْرُ الَّذِي اثنى عليه وما رَفَعَ الْحَجِيجُ الى اِلَالِ (٦)

او متصلة باللام ولا ، كتول النابغة ايضا (٧) :

فلا لَعَمْرُ الَّذِي مَسَّحَتْ كَمْبَتَهُ وما هَرِيقَ على الاصْلَابِ من جَسَدٍ

او متصلة باللام و (ها) ، كتول زهير بن ابي سلمى (٨) :

تَعَلَّمَاها لَعَمْرُ الله ذَا قَسَمَا فاقْصِدْ بِذَرْعِكَ فَاَنْظُرْ اَيْنَ تَنْسَلِكُ

روي ان رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن قول الرجل

(١) الديوان ٦٣ .

(٢) المناسم : جمع المنسم ، وهو طرف خف البعير . وتخدي : من الوخذ ، وهو
خطو الابل الواسع السريع . والباقر : قطع البقر . والغيل : المبتلات السماء .

(٣) الديوان ١٩١ .

(٤) الديوان ٢٠٣ .

(٥) الديوان ١٥١ .

(٦) الال : قيل هو جبل عرفة .

(٧) الديوان ٢٥ .

(٨) الديوان ١٨٢ .

في القسم : كَعْمَرُ الثَّورِ . وَعَلَّ الزَّيْدِي هذا بقوله : لان المراد بالْعَمَرُ
عمارَة البدن بالحياة فهو دون البقاء وهذا لا يليق بالله جلّ شأنه وتعالى
علواً كبيراً (٢) .

واعترف ان عَمَرًا هنا لا يمكن ان تكون بمعنى (رَبٍّ) ، وهو المعنى
الذي جاز فيها سبق من الاساليب ، ولا يمكن ان تكون بمعنى الْعَمَرُ .
واتحول في هذا الموضع الى معنى قد سقته قبل ، وهو (بيت) ،
فيكون القسم بَعَمَرِ الله قسما ببيت الله .

ويعزز هذا المعنى كثرة الحديث عن الحج في هذا الموضع ، كما
رابنا في ابيات الامشى والحطيئة والناطقة الذهبية .

عَمَرَكُ الله

هذا اسلوب تد محضه النحويون مخضاً شديداً ، ونظروا في نصب
عَمَر في عَمَرَك ، ونصب لفظ الجلالة ، ولهم في ذاك آراء قد أجملها ابن
الشجري في اماليه .

واستطيع القارئ عذراً اذا اقتبست نصاً طويلاً لابى علي الفارسي
من امالي ابن الشجري ، فهذا المقتبس يظهر مبلغ العنت في جعل عَمَر
بمعنى تعمير .

« وقال ابو علي : عَمَرَكُ الله مصدر استعملوه بحذف الزوائد ...
واصله بالزيادة تَعَمَّرَكَ الله . الا ترى ان الفعل لما ظهر كان على فَعَّلْتُ
في قولك : عَمَّرْتُكَ الله الا ما ذَكَرْتُ لَنَا (٣) والامل فيه : (عَمَّرْتُكَ الله

(١) البخاري ، ايمان ١٣ .

(٢) ناج المروم — مادة عمر .

(٣) للاخوص ، وعجزه . هل كنت جارتنا أيام ذي سلم . انظر شعر الاخوص ١٥٠ .
وهو من شواهد سيويه ، وورد منسوباً الى الاخوص في امالي ابن الشجري
١ : ٢٢٩ ، وجاء في المنتخب ٢ : ٢٢٩ من غير نسبة .

تعميراً مثل تعميرك إياه نفسك) ، أي : سألت الله تعميرك مثل سؤالك إياه تعمير نفسك . فالنعمير الأول مضاف الى الفاعل يعني الكاف .
قال : الاسمان الآخران مفعول بهما يعني إياه نفسك . قال : ثم اختصر هذا الكلام ، وحذفت زوائد المصدر (١) .

وقد احس ابن الشجري استفلاق رأي أبي علي ، فقال شارحاً إياه :
« ويجب ان ترعى قلبك ما اقله في تفسير قول أبي علي ، وذلك ان الاصل كما ذكر (عَمَّرَكَ اللهُ تَعْمِيراً مِثْلَ تَعْمِيرِكَ إِيَّاهُ نَفْسَكَ) فحذفوا الفعل والفاعل والمفعولين ، فبقي (تَعْمِيراً مِثْلَ تَعْمِيرِكَ إِيَّاهُ نَفْسَكَ) ، ثم حذفوا الموصوف الذي هو (تعميراً) وقامت صفته التي هي (مثل) مقامه ، فبقي (تَعْمِيرَكَ إِيَّاهُ نَفْسَكَ) ، ثم حذفوا زوائد المصدر ، فبقي (عَمَّرَكَ إِيَّاهُ نَفْسَكَ) ، فوضع الظاهر في موضع المضمر ، اعني وضعوا لفظة (الله) موضع (إياه) ، نصار (عَمَّرَكَ اللهُ نَفْسَكَ) ، فحذفوا المفعول الثاني ، فبقي (عَمَّرَكَ اللهُ) (٢) .

وقد كفاني التحويرون اسمهم مؤونه الاستدلال على ان عَمَّرَ في هذا الموضع تعني (رَبَّيَا) ، وذلك بي شاهد ذكر السيوطي انه لمؤبيل بن جهم المذحجي او لبشر بن الهذيل الفزاري (٣) ، وهو :

السم تعلمي يا عَمَّرَكَ اللهُ انني

كريمٌ على حين الكرام قليلٌ

وانني لا أخزى اذا قيل مُلِقٌ

سَخِيٌّ وأخزى ان يُقال بُخِيلٌ

(١) ١ : ٣٥٠ .

(٢) ١ : ٣٥٠ .

(٣) شرح نواهد المحي ٨٨٤ .

والشاهد عند النحويين في (حين) الظرف المبهم عندهما يضاف الى جملة اسمية ، وليس في (يا عَمْرُكَ اللهُ) التي يظهر فيها حرف النداء قبل (عمرك الله) .

ولذا اجدني محتاجا الى تقدير (يا) قبل (عَمْرُكَ اللهُ) في قول المرتضى الاصفراني :

نَعْمَرُكَ اللهُ هَلْ تَحْرِي اذا
ما لُتَّ في حُبِّها نيم تلوم

فالله عز وعلا هو ربّ صاحبة مؤبّال وربّ صاحب المرتضى ، والكلام نداء معترض جاء مفيدا الدماء .

وخلاصة القول ان عَمْرًا في الشعر الجاهلي تدل على (ربّ) اذا اُضيفت الى ضمير او الى اسم غير لفظ الجلالة او جاءت في اسلوب (عَمْرُكَ اللهُ) ، وتدل على (بيت) اذا اُضيفت الى اسم الجلالة لفظا او كتابية .

المصادر والمراجع

- أسماء المفتالين لابن حبيب (نواذر المخطوطات ٦) ، تحقيق عبدالسلام هارون ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٧٣م .
- الاشتقاق لابن دريد ، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ١٩٧٩م .
- الاصابة في تمييز الصحابة لابن حجر ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٨م .
- الاغاني لابي الفرج الاصبهاني ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٧م .
- الامالي الشجرية لابن الشجري ، دار المعارف العثمانية ، حيدرآباد ، ١٣٤٩هـ .
- بهجة المجالس وائس المجالس لابن عبد البر ، تحقيق محمد مرسي الخولي ، دار الكاتب للعربي ، القاهرة ، ؟ .
- البيان والتبيين للجاحظ ، تحقيق حسن السندوبي ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٦م .
- تاج العروس للزبيدي ، دار ليبيا ، بنغازي ، ؟ .
- تفسير التبيان للطوسي ، دار الاندلس ، بيروت ، ؟ .
- تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان للقمي النيسابوري (على هامش جامع البيان) ، بولاق ، ١٣٢٧هـ .
- التفسير الكبير للفخر الرازي ، المطبعة البهية ، القاهرة ، ١٣٥٧هـ .
- جامع البيان في تفسير القرآن للطبري ، بولاق ، ١٣٢٨هـ .
- جواهر الحسان في تفسير القرآن للطوسي ، مؤسسة الاعلمي ، بيروت ، ؟ .

- خزانة الادب ولب لباب لسان العرب للبغدادي ، تحقيق عبدالسلام هارون ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧٩م .
- ديوان الاحوص الانصاري ، جمع عادل سليمان جمال وتحقيقه ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧٧م .
- ديوان الاعشى الكبير ، شرح محمد محمد حسين ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ١٥ ، ١٩٥٠م .
- ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩م .
- ديوان اوس بن حجر ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ١٩٦٠م .
- ديوان بشر بن ابي خازم ، تحقيق عزة حسن ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٢م .
- ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والمسجستاني ، تحقيق نعمان امين طه ، البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٥٨م .
- ديوان زهير بن ابي سلمى ، صنعة ثعلب ، دار الكتب المصرية ، ١٩٤٤م .
- ديوان سلامة بن جندل ، رواية الاصمعي وابي عمرو الشيباني ، المكتبة العربية ، حلب ، ١٩٦٨م .
- ديوان عروة بن الورد ، شرح ابن السكيت ، تحقيق عبدالمعين الملوحي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٦٦م .
- ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق ناصر الدين الاسد ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م .

- ديوان شعر الحادرة ، تحقيق ناصر الدين الاسد ، مجلة معهد المخطوطات ، المجلد ١٥ ، ١٩٦٩م .
- ديوان شعر المتلمس الضبعي ، رواية الاثرم وابي عبيدة عن الاصمعي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، ١٩٧٠م .
- ديوان شعر المثقب العبدى ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، ١٩٧١م .
- ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق علي الجندي ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ، ١٩٥٨ م .
- ديوان عبيد بن الابرص ، تحقيق حسين نصار ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٧م .
- ديوان عمرو بن قبيصة ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، ١٩٦٥م .
- ديوان عنتره ، تحقيق محمد سعيد مولوي ، المكتب الاسلامي ، ١٩٧٠م .
- ديوان لبيد بن ربيعة ، تحقيق احسان عباس ، وزارة الارشاد ، الكويت ، ١٩٦٢م .
- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م .
- ديوان الهذليين ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٥م .
- شرح شواهد المفنى للسيوطي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ؟

- شرح الفصل لابن يعيش ، المطبعة المنيرية ، القاهرة ، ؟
- شعر تابط شرا ، صنعة سلمان داود القزح غولي وجبار تعبان
جاسم ، مطبعة الاداب ، النجف ، ١٩٧٣م .
- شعر عبدة بن الطبيب ، صنعة يحيى الجبوري ، دار التربية ،
بغداد ، ١٩٧١م .
- شعر عمرو بن معديكرب الزبيدي ، جمع مطاع الطرايشي وتحقيقه ،
دمشق ، ١٩٧٤م .
- شعر النمر بن تولب ، صنعة نوري حمودي القيسي ، المعارف ،
بغداد ، ؟
- شعراء النصرانية قبل الاسلام للويس شيخو ، دار المشرق ،
بيروت ، ١٩٦٧م .
- الصحاح للحوهري ، تحقيق احمد عبدالغفور عطار ، دار الكتب
العربي ، القاهرة ، ١٩٥٦م .
- صحيح البخاري بحاشية السندي ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ؟
- القاموس المحيط للفيروز آبادي ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٢م .
- الكتاب لسبيويه ، بولاق ، ١٣١٦هـ .
- الكشاف للزمخشري ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ؟
- لسان العرب لابن منظور ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ١٩٥٥م .
- مجمع البيان في تفسير القرآن للطبرسي ، دار مكتبة الحياة ،
بيروت ، ١٣٠٨هـ .

- المحبر لأبن حبيب ، تحقيق ايلزه ليختن ستيتسر ، دار المعارف
العثمانية ، حيدر آباد ، ١٩٤٢م .
- معجم الشعراء للمرزباني ، تحقيق عبدالستار أحمد فراج ، البابي
الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦١م .
- الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام لجواد علي ، دار العلم
للملايين ، بيروت ، ١٩٧٦م .
- الفضليات للمفضل الضبي ، تحقيق احمد محمد شاكر وعبدالسلام
هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٢م .
- المختضب للمبرد ، تحقيق محمد عبدالخالق عضيمة ، المجلس الاعلى
للشؤون الاسلامية ، القاهرة ، ١٣٨٦هـ .
- المنق في اخبار قريش لابن حبيب ، تحقيق خورشيد احمد فاروق ،
دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد ، ١٩٦٩م .
- نسب قريش للمصعب الزبيرى ، تحقيق ليلى بروفنسال ، دار
المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٣م .
- نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب لابن سعيد الاندلسي ، تحقيق
نصرت عبدالرحمن ، مكتبة الاقصى ، عمان ، ١٩٨٢م .

فالخطا يتبع أولا من تعديه للفكرة الرئيسية « بأنها قصة حب بشر لسحاب » .. وهذا ماقلده الى الحكم الخاطيء على الأحداث الأخرى.. حيث رأى أن موت الأم « برغم اعترافه بروعة الفكرة » شيء دخيل على الرواية .. وغير نافع للبناء العاصوي بل وسفر لانه يكشف « لهدفه النحار » القتال المواقف الأخرى ..

ف « المهزومون » ليست « كما فهم الناقد قصة حب بشر وسحاب » بل ليست هذه الفكرة الرئيسية فيها .. أنها قصة جيل كامل .. جيل رافض ، حمل صليبه وهو والي من أن رفضه سيحصل منه جيل الذبيحة .. وهو والي من رفضه سوف يصطدم بموروثات أجيال السكاري .. وسوف يؤدي بالنالي الى صراع عنيف يأبى هو فيه أن يستسلم ويتراجع ويأبى الجميع الذي ينظر فيه المدود وموروثات الصغوة أن يعترف لسه بقيمة رفضه .. ثم هي قصة هزيمة هذا الجيل « هزيمته » التي ليست هي الا نتيجة للالتحام الأول بينه وبين مجتمعه وبين طبيعته التي دسها فيه هذا المجتمع ، وبين ذلك الفراغ العقلي الذي يشعر به بعد فقد أيمانه « فلا يهزم » خصوصا انهزام بشر « كان نتيجة لمحاولته خلع مفاهيم جديدة للقيم السابقة » لمحاولته إعطاء كل حادثة قيمة تتشبه مع فريدته وتكونه جديدا « أنها « قصة شباب يشعرون بانهم مجبرون عن قضية يحملونها ، وانهم في هذا السن الوهاب « وهم شباب جاعسة » مطلوب منهم أن يكونوا بلا عمل يقومون به ، لذلك حاولوا كسر الطوق الاجتماعي والسياسي الذي ضرب حولهم « ليطردوا عنهم ذلك الهرم النعسي الذي ابتداء يأخذ بتلابيبهم » ..

هكذا نكون قد انكرنا أن الفكرة الرئيسية هي حب (بشر وسحاب) ونكون قد تخلصنا من الخطأ الفاحش الذي وقع فيه الناقد ، اذا أنه بهذا يحكم على الرواية كلها بالفشل .. حين يحاول أن يجد « مدى تقديره الحوادث كلها للفكرة الرئيسية » .. وهو لن يجد شيئا ، لانه أخذ الفكرة الرئيسية وعددها بشكل خاطيء .. إذ في هذه الحالة ما هي قصة حب (فايز لواحنة) أو (واحدة لبشر) او لماذا يتدخل ديرد وصالح في القصة او ما هو السبب الذي من أجله أدخلنا ملك وهلال فيها ؟ كل هذه الأشياء لا يبقى لها لزوم في حالة كون الفكرة الرئيسية قصة حب « بشر وسحاب » ..

الآن حب « بشر وسحاب » لم يكن إلا إحدى الزوايا التي حاول هاني أن يعبر بها عن قصته ، عن فكرته الرئيسية التي شرحها سابقا .. والمأخوذة من كلام هاني بالذات لي ، وهي تماما ، مع تفاوت في القيمة ، زاوية تصويرية مثل قصة فايز وواحدة ، وواحدة وبشر ، وصالح وديرد وفيداء ، وهاني - بشر وأخوته وموت أمه .. أن كل حدث من هذه الأحداث يشكل زاوية التقاط تمثيلية تزيد من قيمة القصة وتزيد في كشف أعمق الإبطال .. مثلا لناخذ قصة الأم التي رآها الناقد ريادة لا لزوم لها .. أنه ببساطة يستطيع أن يكشف أن قيمتها تنبع من رد الفعل العنيف الذي أحدثته في نفس البطل .. أنه يستطيع ، بعد أن يفهم أن الرواية ليست رواية « حادثة » بقدر مما هي رواية « شخصية » أن يرى كون الأم قيمة في الكشف عن أعمق واحدة حينما لموت ، ويكون قد أخبرها بأنه دفن أمه في التلة الشرقية المباردة ، دمر البطولات والتقاء « فتوصي هي بأن تدفن في التلة الشرقية الباردة » هذا بالرغم من أن موت الأم سابق لموت واحدة .. (1)

الشيء الثاني الذي منافسه هو وقوع الرواية في التهميشية التجريدية ..

قال الناقد عن شخصية سحاب « مستشهدا على وقوع الرواية في التهميشية التجريدية » أنها شاحبة الى حد مريع ، أننا لا نعلم شيئا عنها من حياتها هي وتصرفاتها هي .. كل ما نعلمه عنها يأتي من خلال إذهان الإبطال الآخرين ، أو من خلال المناقشات القديمة الباردة ، أو

هذا القتال بالذات « أو في الكتابة عن الوعي القومي ، أو في الأشياء التي لا نعلمها .. فلو أنها ظلت تكتب عن البعد الرابع مثلا ، أو عن المعاني الرائعة في الشعر الشعبي لظلت كتاباتها على ذلك المستوى من العمق والموضوعية ، ولكنها شادت أن تقدم نفسها في أشياء لم نعلمها فوفقت في مثل تلك المناقشات الساذجة ، وكل أجل تناقضاتها قولها : « لعل أصدق الأدب قومية هو الأدب البلي لا يدري السه قومي » فمثل هذا الاستنتاج الضحك يقودنا الى أن نقول : أن ميزة الفرد العربي هي أنه لا يدري أنه عربي ولا يدري بعد ذلك أنه يكتب أدبا عربيا .. في مسرحية كولير يقول أحد الأشخاص لآخر هازلا ما معناه : أن الكلام ينقسم الى قسمين شعر ونثر وانت تتكلم النثر ، ففرج صاحبه فرحا عظيما وقال : وهل أنا إنكلم النثر منذ أربعين عاما ولا أندري ..

إن فحول فكرة أن أصدق الأدب قومية هو الأدب البلي لا يدري أنه قومي تجعل في غصوبها فكرة ضمنية لعل الكتابة الفاضلة لم تقصدها ..

وبعد ، فليس هذا كل ما ورد في المقال من استنتاجات خاطئة ولكننا في رأينا قد تعرضنا لأهمها .. ورجو مخلصين ألا تكون قد أغشيتنا الشاعرة الكبيرة ، فهي شاعرة ولها مكانتها المرموقة في نفوس الأدباء والشعراء العرب ولن يزعزع مكانتها هذه شيء سواد تكتب شعرا قوميا أم لم تكتب .. ولكن الذي يزعج منها ومن أولئك الأدباء الذين يكتبون في القومية وهم لا يحسبونها إحساسا قويا صادقا أن يتجنبوا الكتابة فيها ، هي يتم المعامل العميق والتجاوب الصادق بينهم وبين والهمهم ، وحينئذ فقط سيعتدون أنهم قد وفوا ذاتهم وأصبح لوجودهم في الحياة معنى غير زائف ..

عبد الله بيازي

بعداد

حول فعال « المهزومون ومشكلة التكنيك »

بقلم كمال أبو ديب

في مقابلة صحفية مع هاني الراهب مؤلف « المهزومون » بمناسبة فوز الرواية بجائزة « الآداب » .. تحدثنا عن أبعاد المعالجة الروائية .. حديثا صريحا .. وناقشنا قضية « التكنيك » فيها (1) كما ناقشنا مضامين الرواية بشكل منفصل ، وقد أحاطت بطرود الرواية إحاطة تكاد تكون تامة .. سواد من خلال صداقتي مع هاني .. والأوقات الطويلة التي عشناها سويا ، أو من خلال حياتي مع أبطالها جميعا .. وأطلاني التام على أعمقهم النفسية .. ومشاكلهم الحياتية ، التي تفلل فيهمس المؤلف بعمق ، وكشفها في روايته « المهزومون » وامتد بان هذا يسمح لي بأن أناقش ناقدًا أحب أن يكتب عن « المهزومون » في الآداب ويصممها بأشياء تكاد تكون كاشفة لنهجم عميق ولهجة عدائية مثيلة ..

قال الناقد : « أن الفكرة الرئيسية التي تدور حولها « المهزومون » هي حب « بشر » « لسحاب » .. ولكننا نعلم هاني الراهب إذا قلنا أنه لا يقدم غير هذه الفكرة ، بل ، على العكس ، أن في روايته أشياء كثيرة وقصصا عديدة ، ولكن المهم أن نعلم ما معنى ارتباط هذه الأشياء بالفكرة الرئيسية ومساهمتها المصغرة في بناء الرواية » .. ومن هنا بالذات ينطلق التسهم الخاطيء من جهة الناقد ، ذلك أن تعديه للرواية بهذا الشكل الضيق .. ومحاولته لاستقصاء الأفكار والقصص التي يراها ثانوية .. ومحاولته لتبني « مدى إرسائها بالفكرة الرئيسية ومساهمتها المصغرة في الرواية » .. هو مكن الخطأ ...

(1) راجع مقال جيدر جيدر « موت الأم » في نفس العدد

(1) راجع مجلة « المشرق » العدد الثاني شباط 1961

من خلال الأسئلة التي تريد أن تثار من سمعتها ، أي أنها لا تتكشف لنا من خلال الحدث بل من خلال الحوار ، والحوار الفكري الصرف ، أننا نعرف أفكارها مثلا من خلال المناقشة التي جرت بين طلاب الجامعة في قاعة الموسيقى حول العجل في علاقات الجامعيين» ..

ونحن نسأل الناقد ما هو « الصرف » بالنسبة للشخصية الموصفة .. أليس الحوار « تصرفا » ، ليست الحركة « تصرفا » ، ليس تملأها في المكتبة والصنف وغرفته وعلى صفة الشعر ، ومناقشتها ودعونه لها إلى الحفلة ، وذهابها إلى مصر ، وتجنبها هناك ، السبب كل هذه الأشياء من تصرفاتها هي ؟ .. إذا كان مصمم .. فكيف يتصرفونها لا تتكشف من خلال « تصرفاتها » هي ؟ .. ثم هسل يصي أن الرسم بالحوار عيب في القصة ؟ .. ثم يذكر خطبهما الطويلة ويقول .. أنا أعلم أن مثل هذه الخطبة الطويلة لا تكفي وحدها دليلا على ذهنية الرواية ، ولكن الشخصية الروائية تقع في اللحية والتجريد عندما لا يكون لدى الكاتب من وسائل يدمجها بها ألينا غير هذه الخطبة ؟ .. ترى ألا يتناقض مع نفسه هنا ؟ .. يقل هنا « أن ليس لسدى الكاتب وسيلة إلا هذه «الخطبة» بينما قال سابقا « أنها تتكشف لنا من خلال الأدلى الباطل الآخرين أو من خلال الملاحظات الفكرية البارزة أو من خلال الأسئلة التي تريد أن تثار من سمعتها » .. ترى ليست هذه « وسائل أخرى غير الخطبة » يمتلكها هاني لتكشف شخصية «سحاب» ثم ليست تصرفات «سحاب» في الصف ، وطلب المحاضرات ، وموقفها عند حضور ابن خالتها ، وتلقيها لأحواله فضدها بين طفليها (وتصرفاتها) التي عديها سابقا .. كشفا لخط الناقد في ادعائه بأن الكاتب لا يملك غير هذه الخطبة ليكشف لنا الشخصية ، ثم اليس نينا لرابه وإثباتا بأنه يملك وسائل غير الخطبة ، نينا لرابه بأنها وقعت في اللحية لأنه هو يقول « أن الشخصية تقع في اللحية حين لا يكون لدى الكاتب من وسائل غير الخطبة يكشفها بها لنا » ..

ثم هل لنا أن نسأله لماذا أثيرت الخطبة بهذا الشكل مع أنها منقطعة .. وغير متصلة هكذا في الرواية ؟ .. ثم لماذا لم يتحدث عن جو الخطبة .. حيث كانت سحاب سكرانة .. وإن المفروض فيها أن تنطلق وتثور بهذا الشكل الضيف تتعاول أن تفسر من صدرها ، وليرد الف موقف لها بالنسبة ليش ؟

أصا قوله عن امتداد اللحية إلى المواقف من الشخصية ، واستشهاده بتقريب بشر في حفلة المولد فلنا لا يستطيع أن أهم كيف فصل بين (بشر) الشخصية في الموقف وبين الموقف .. أما استغرابه لتقريب بشر فلن أجيب عليه لأنني استغرب كيف أن الناقد لا يترك بار وراء تقريب البطل هنا مشيرين عاما من حياة وتطورات وأحداث وكثير وإيمان ومقت لرجال الدين وحركاتهم وهيتهم المؤرية في موقف كهذا .. وأنه ليس وليد قراءة لسارتر أو كوين ولسون .. أو لأنه « أراد أن يدين هذا النوع من المعتقدات » ذلك لأن وضعه للحفلة ولرجال الدين كان كافيا ، بعد ذاته لادانسا بل كافيا ليجمع الفأري ينيا ، استغرب كيف لم يذكر جورج طرابيشي أن وراء (فثيان) عمرا كاملا لشاب ملحد متطور ، جامعي ، شاك في كل شيء متمزق عاتبه نلر على موروثات أجيال السكاري ، والدين ، والشيخوخ ، شاب يأتي إلى حفلة المولد ليجد « تلوي البطن والرغوة والمسكر و... » .. ثم لا ينفيا ، غريبا .. أما عن رأيه في أن أزمة بشر أزمة جنسية فبل كل شيء .. فيمكن أن أقول أنه أنه أجزم بحي « الهزيمون » وبعن جيلنا بأكمله .. لأن أزمةنا يا عزيزي ليست أزمة جنسية بقدر ما هي أزمة وجود صانع .. وشباب بلا قضية .. ولا ببي جديد .. ولا إيمان .. ولا قيم إنسانية ولا مجتمع يفهم أزمةنا الحقيقية ، أو يقدر بأنها ليست أزمة جنسية حسب ..

ثم كان ينبغي لدى الناقد شيئا هنا ذهنية الرواية « في رفضه لامتداد جسد لرابه » كون أزمةنا أزمة جنسية أ لا لاحظ أنه كان

يشعر مع لرابه بنوع من الشعور الإنساني الذي يخلقه فيه كونها أصبحت عادية ، عنده شيئا لازما لحياته ، نفسا تكوي طبعه نحن عليه نطق له أطمعنا نفسيا طيبا ، ثم صاحبة مشكلة بنفسها بها من خلفه عاى المجتمع التي هو لرابه عليه والتي هو خالي مشكلتها ، وهكذا ، لو لحد أنه لم يملكها إلا عندما سكر وشرب نبيلا وجوزا .. نفهم أنباء كثيرة ثم كيف يكون بشر في جميع مواقفه حريصا على أن يظهر بمظهر الإنسان الأخلاقي الذي لا تسيه شائنة ، كما قال الناقد وهو الإنسان اراضى الذي يقول « أن كل القيم سبع عي أنا » ، والذي يقول « أن الزنا في رأيي لا يشكل تلك الجريمة الأخلاقية » بل هو نوع من الاستجابة الإنسانية إذا صدر عن إرادة المتسربين به ، ولا بعد جريمة ساعته لأن كل ما هو في طبيعة الإنسان قانون .. كيف يحدث ما قاله الناقد ، وهو - بشر - الإنسان الذي يروج من مظلة (عاهرة) في عرف المجتمع .. ثم أمام من يحرض على الظهور بمظهر الإنسان الأخلاقي ما دام يرى أن المجتمع صفو ..

يبقى شيء مهم أخيرا .. هو نفي الناقد لصفة الواقعية في الرواية بل وتحويله للكاتب بهذا اليدا .. ويدا على كل ما قاله في هذه الفقرة أقول له :

حول رفضك لقبول شخصية ملك التي تتحدث مع « سلمها » بتلك الطريقة انصحك بأن تأتي لتعيش مع براءة الناس الطيبين وشرفهم في القرية .. وأنا أكتب اليك الآن من قرية أنا ابتها .. واسمح لي أن أقول أنني غير أكثر منك .. بها .. وأن استنكارك لها يصبح تعامسا في قولك « أنها لا وجود لها في عالم دمشق » .. وهذا صحيح لأنك أنت سابقا استقرت وجود نوع من الشعور الإنساني في علاقته بشريا ورفضه لتملك جسدها هي ولسحاب وراحة .. وانت من عالم دمشق بانفلات أ ..

كمال أبو ديب - صافينا

عدد « الآداب » الممتاز

نقدم « الآداب » في مطلع العام القادم ، ١٩٦٢ ، على مالوف عاداتها كل سنة ، عددا ممتازا في موضوع :

اتجاهات الفلسفة في الأدب المعاصر

وسيكون حافلا بالدراسات العميقة التي تناول بحث مختلف النزعات الفلسفية كما تظهر في الآثار المعاصرة للأدب العالية .

كمال أبو ديب :

حول كتاب ، «الاستشراق» لـ أدوارد سعيد .

المعرفة والسلطة

— ١ —

يمثل^(١) كتاب إدوارد سعيد **الاستشراق** جزءاً من ثورة جديدة في الدراسات الانسانية تضرب جذورها في الماركسية والثورة اللسبية والسيوية ، وما يكاد يكون مدرسة جديدة من «التاريخ الجديد» تنسب نعتي الى أعمال **ميشيل فوكو** بشكل خاص . وتكتشف في هذه الثورة منطلقات متعددة لعل أهمها أن يكون مفهوم جديد للقوة والشبكة الخفية من علاقات القوة التي تسجها المعرفة متجسدة في الانشاء الكتابي ، ومفهوم «سياسية العلاقات الانسانية بكل أشكالها ، وسياسية المعرفة ، وسياسية البحث . وإذ تيسرُ هذه الثورة الفكرية الوجود الانساني الى درجة تفوق حتى ما فعلته الماركسية في تصورها «**لاقتصادية**» الوجود الانساني ، فانها تبدأ باضاءة منابع ومكامن للقوة ظلت حتى الآن خارج نطاق الدراسة السياسية — الفكرية ، مضيئةً العالم إضاءة جديدة وطالعةً ، أحياناً كثيرة ، يكشفون باهرة فعلاً ، كشف يبدو أنها قادرة ، في النهاية ، على تكوين علم آثار جديد للمعرفة الانسانية اذا كان لي أن أستعير عنوان كتاب **فوكو** التأسيسي في هذا المجال وأحوره قليلاً .

وينصبُّ هذا التثوير للمعرفة حتى الآن على رَجِّ الثقافة الغربية وكشف آلية

(١) هذه المقالة جزء من المقدمة التي وضعها كمال أبو ديب لترجمته العربية لكتاب . «الاستشراق» ، والتي تصدر قريباً .

السلطة والسيطرة والقوة والتلاعب التحكيمي فيها ، والآلية التي بها يمارس ما سأسميه «الداخل» أي المؤسسة التي تمتلك السلطة — السيطرة المطلقة على «الخارج» موضوع السلطة. وتشكل علاقة الداخل الخارج في مظاهر تعبيرية مختلفة لبنية أساسية. فلئن كان «الخارج» في نظام ميشيل فوكو هو المصابون بالشفوذ والانحراف، أو المرأة، أو الجنسية، إنه في عمل سمير أمين مثلاً — مع أن الوشائج بين عمله وبين عمل سعيد وفوكو لا يمكن تبنيها بسهولة الآن — هو «الهامش» — دول العالم الثالث — ، وهو في عمل أدوارد سعيد «الشرق». أما الداخل فانه ، على التوالي ، العقل (أي الغرب) ، المركز (الغرب) والاستشراق (أي الغرب أيضاً).

— ٢ —

ليس كتاب أدوار سعيد ، إذن ، دراسة للاستشراق ، واذ أكتب هذه الجملة فاني أبدأ من موقع متطرف ، من أجل أن أشرع في تعديله في فقرات لاحقة. ليس دراسة للاستشراق بوصفه تاريخاً ، وشخصيات ، وأحداثاً ، وما هو — كما تصفه صاحبة الترجمة الفرنسية التي ظهرت حديثاً للكتاب — بدراسة للشرق «كما خلقه الغرب». بل هو اكتناء غوري ، صارم ، مشوب أحياناً ، لكنه دائماً على درجة مذهشة من حدة اللمعة الفكرية ، ونفاذ الحدس ، وجوهرية التحليل ، لأسئلة جذرية في الثقافة والانسان. أسئلة تدور حول مفاهيم «الحقيقة» و«الثقل» ، القوة وعلاقات القوة ، وعي الذات والآخر ، حول التصورات التي يسميها الانسان لذاته وللعالم ، والتميزات التي يقيمها بينه وبين الآخر. وهو أيضاً دراسة في الآلية التي تتصلب بها هذه التصورات والتميزات الى معرفة ، معرفة تغدو — حين تم في سياق القوة والسلطة سياسياً واقتصادياً وثقافياً — إنشاء يدعي لنفسه مقام الحقيقة ، ويحجب بشكل مطلق حقيقة كونه تمثيلاً لا أكثر ، حقيقة كونه يجسد وعي الذات للآخر أكثر مما يجسد الآخر ، إنشاء ذا طاقة مولدة للذات تفعل ضمن شروط تابعة من الذات المعانية بالدرجة الاولى ، ثم من الآخر ، موضوع المعرفة ، بدرجة ثانية أو ثالثة فقط. ثم إنه اكتناء للطغيان الذي يمارسه الانشاء : على الثقافة التي تشكل فيها أولاً ، ثم على الآخر ثانياً ، وللعلاقة وحيدة الاتجاه تقريباً التي تنمو بين الانشاء — الثقافة وبين الفرد المنشىء الذي يكتب ، ويتصور ، ويفكر ضمن هذا الكون

الانشائي بموضوع المعرفة ، الآخر . والاستشراق ، أيضاً ، طرح — عبر اكتناه هذه العلاقة — لأسئلة باهرة في التكوين الفكري ، والثقافي والنفسي ، لعل أهمها أن يكون ١ — إمكانية الابداع والاصالة ، بالمعنى الذي يكتسبه الابداع والاصالة في النظرة الرومانسية اليها مثلاً ، و ٢ — إمكانية التحرير من طغيان الانشاء — الثقافة والخروج عليه في معاينة الآخر حتى من قبل مفكرين يكون منظورهم الأساسي رفضاً للثقافة السائدة التي ينبع منها الانشاء . وفي هذا السياق ، يمكن لدراسة ادوارد سعيد لماركس أن تدعي لنفسها تميزاً منظورياً ودلالات لا تمتلكها اي معاينة سابقة لماركس وموقفه مما نسميه الآن العالم الثالث . ذلك أن ادوارد سعيد يرى ماركس ، الى درجة مطلقة تقريباً ، ضحية لطغيان الانشاء الذي يلجم ما يفترضه تعاطف ماركس الأساسي مع «البؤساء» ثم يدفعه في مجاري الرؤية الاستشراقية ليصوغه في النهاية خيطاً آخر من خيوط الانشاء الاستشراقي .

مشروع ادوارد سعيد ، إذن ، هو اكتناه للمعرفة ، والسلطة ، والطغيان الذي يمارسه الانشاء ، ولعلاقات القوة التي يجسدها بالطريقة نفسها التي يمثل بها عمل ميشيل فوكو اكتناهاً لهذه الاسئلة بالاشارة الى شرائح ، أو حيزات ، معينة من المجتمع الغربي . وعمل فوكو ، قبل أي شيء آخر ، يدين عمل سعيد ، كما يشير هو لكننا الى درجة أعمق بكثير مما توحي به إشارته العامة الى هذا الدين ، أو اقتباساته الجزئية المحدودة من عمل فوكو . إن البنية الفكرية التي تصوغ منظور فوكو ، والتصورات الأساسية التي يتكون عمله في بورتها ، والمصطلحات التي تُفهم نظامه الفكري بحبوبة وغورية طازجتين ، بل ومنهج التحليل والموقف الوجودي هي البنية ، والتصورات ، والمصطلحات ، والمنهج ، والموقف ، التي يتشكل في بورتها منظور سعيد وتحليله في الاستشراق ، ولم أقل للاستشراق . لقد أصبحت مصطلحات كالتالية علامات مميزة لعمل فوكو ، وهي الآن تُسمّى عمل سعيد : «الحقيقة» و«التمثيل» و«القوة» و«علاقات القوة» ، و«المعرفة» ، و«السيطرة» ، و«التشكيل» ، و«التكتيك» ، و«الاستراتيجية» و«الانتاج» ، و«التوثيق» و«الازاحة» و«الاقتصاد» و«الاقصاء والاستثناء» ، و«الافراط» ، و«التقنين» و«إرادة القوة» و«إرادة الحقيقة» ثم ، طبعاً ، مفهوم الانشاء الجوهرى .

بيد أن أهم هذه التصورات قد يكون التصور الكلي لتجسد علاقات القوة

وممارسة السيطرة في مفهوم المَعجبة والاستعراض: حيث يكون موضوع القوة (الادنى، المستضعف) مادة استعراضية صامتة على مسرح ما، مادة تمثل استعراضيتها في الوقت نفسه نمطاً من العقوبة التأديبية التي يمارسها المستعرض (الأعلى، الأقوى). بحيث تصبح العقوبة التجسيد الأسمى لقوة السيد وسيادته. وهكذا ترتبط القوة - في أعلى صورها - بامتلاك القدرة والطاقة على تقديم معجبة: فرجة مثيرة مفرطة. هكذا يمارس العقل استعراض معجبة الجنون، ويمارس المستشرق (را. وصف فلوير لمعجبة الشرق مثلاً) استعراض معجبة الشرق (٥).

بيد أن ما أقوله لا يقلل من أهمية عمل سعيد أو من «أصالته»، دون تجاهل للمنظومة التي يطرحها هو عن «الأصالة» والابداع. فالأهمية والأصالة لا تنبعان من ابتكار المصطلحات والتصورات فحسب، بل من القدرة على أمرين: ١ - تمييز الظاهرة الثقافية أو الفكرية، أو السياسية... الخ التي يتيح استخدام المصطلحات والتصورات إضاءتها إلى درجة لم تُضأ إليها، وبصورة لم تحدث فيها، من قبل، ٢ - إعطاء التصورات والمصطلحات، عبر إضاءة كهذه، صفة أكثر شمولية وجذرية من حيث هي أداة تحليلية لفهم الإنسان والثقافة والمجتمع والعلاقات المكوّنة للبنى الأساسية فيه. ومن ثم، فإن عمل سعيد - الذي يحقق كلا النقطتين بتفوق - يوازي عمل فوكو ولا يتقله، ويوازيه بأن يميز الحقل (الظاهرة) الذي تحتاج إضاءته بفضاءة إلى استخدام هذه الأداة التحليلية، ثم بأن يظهر قدرة الأداة على اقتناص بنى أخرى وتفسيرها غير البنى التي درسها فوكو بنى ربما كانت أكثر علائقية في فهم العالم الحديث لأنها أكثر شمولية وانشباكاً في العالم، إذ تتناول فصلتين منه (الشرق والغرب) كان تفاعلها عبر القرون العشرين الأخيرة، على الأقل، المكوّن الأنثاسي لبنية الحضارة كما نعرفها اليوم، وقد يكون هذا التفاعل المكوّن الأساسي للحضارة، أو لانهايار الحضارة، في المستقبل.

(٥) ولا تعني هذه المعايير إلى نظام فوكو ابتكاره لها، بل تشير إلى أنها مكونات أساسية لهذا النظام. وعن هذه النقطة في عمل فوكو، راجع:

-٣-

أين هو الاستشراق اذن في عمل ادوارد سعيد؟

إنه ، ببساطة ، المادة التاريخية والحيز المميز من ثقافة العرب اللذين يتناولهما بالتحليل ، انه الحالة المعينة التي يعانها ، أو بشكل خام . المثل الذي يركز عليه منظوره التحليلي النقدي ، بوصفه «الخارجي» و«المقصي المستثنى» و«المستعرض الصامت» و«المعجبة المثيرة» أمام داخل يمارس استعراضه وإقصاءه وتمثيله . أي أن الاستشراق في نظام سعيد هو المعادل الفعلي للمادة التي تتمثل في نظام فوكو في الجنون ، أو المرأة ، أو الأطفال أو المنحرفين ، أو أخيراً ، الجنسية .

بدأت من الموقع المتطرف لأخلص «الاستشراق» من الفهم السيئ بشكل عام الذي به فهم في الغرب حتى الآن رغم الضجة الهائلة التي أثارها والحجاسة الكبيرة التي تلقته بها بيانات مختلفة من القراء . في الجامعات وحارحها (وبين أبرز الأمثلة على سوء هذا الفهم مقالة مراجع لوموند (٢٦ تشرين الأول ١٩٨٠) [ولأنني مشروعية التهليل الذي قوبل به باعتباره هجوماً عيباً على الاستشراق وفهم الغرب العنصري المتحيز للشرق ، من جهة ، والاعتراضات الضيقة التي أثرت عليه بدعوى أنه لا يذكر فلاناً أو فلاناً من المستشرقين الذين وقفوا من العرب موقفاً «أفضل» . أو المدرسة الفلانية ، وما الى ذلك ، من جهة أخرى . وهي اعتراضات كانت تكون مشروعة لو أن الكتاب كان تاريخياً للاستشراق ورجالاته أو رصداً للشرق كما تصوّره الغرب و«الحقيّة» هذا التصور ، وانطباقه على الشرق الفعلي الواقعي . وكتاب سعيد ليس أيهما ، وهو بشكل خاص ليس الثاني منهما .

فهو ليس دراسة للشرق بوصفه واقعاً يمتلك الخصائص أ ب ت ج ع ق ومحاولة لرؤية كيفية تجلي هذا الشرق ، بخصائصه المذكورة ، في الغرب .

أي : هل يتجلى الشرقي في مرآة الغرب بوصفه يمتلك الخصائص أ ب ت ج ع ق ، أم أنه يمتلك خصائص أخرى هي أ ب د ذ ع م : بينها ما هو صحيح (وهو البادر) وبينها ما هو خاطئ (وهو الغالب) ؟

كتاب ادوارد سعيد لا يدور على دقة تصور الغرب للشرق ، بما هو فضاء

جغرافي ثقافي متميز، وصحته. بل إنه، كما قلت، لا يدور على الشرق — بل انه لينفي وجود الشرق. إنه كتاب عن الغرب وإشكالاته الفكرية، والخلخلة الجوهرية في ثقافته، والمفارقات الضدية الأساسية التي يقوم فيه بين ما يعتبره مبادئ لتطوره الحضاري، والبحثي، والعلمي وبين الطريقة التي يعاين بها الآخر — حين يكون هذا الآخر الشرق — وحين تتم هذه المعاينة في إطار القوة والفوقية والسلطة — وهي طريقة تبدو خالية من أي من هذه المنطلقات الأساسية لحضارة الغرب، خاضعة لا للفكر النقدي الذي يمارسه الغرب في فهم ذاته، بل لفكر آخر مصدره الانشاء الاستشراقي المتشكّل المتصلب والذي تأسس في إطار معطيات ومنطلقات أخرى غير المنطلقات الأولى، منطلقات لا يمكن أن تكون الأولى أو تنبع منها لأن الظاهرة التي تتناولها مختلفة، والشروط التي يتم فيها التناول مختلفة أيضاً، والعلاقة التي تشكل بين المعاين والمعاين (الذات — الذات في الحالة الأولى / والذات — الآخر في الحالة الثانية) مختلفة جوهرياً أيضاً بين الحالتين.

وإذا كان ثمة من إشكالية في كتاب أدوارد سعيد فإنها ما يلي :

ضمن المنطلقات التي استخدمها في التحليل، والشروط التاريخية لنشأة الاستشراق وتطوره، بل ضمن معطيات تصور الأنا للآخر، وطبيعة التمثيل — كل تمثيل، في أي زمان ومكان — هل كان يمكن أن يكون الأمر على غير ما كان عليه؟ هل كان يمكن للتمثيل أن يكون من نمط آخر؟

كل تمثيل — كما يشير أدوارد سعيد نفسه — يقوم على تمايز، وكل تمثيل يكتسب صلابة «الحقيقة» المولدة لذاتها: أي لتمثيلات جديدة ذات طبيعة تراكمية توثيقية. فهل كان ثمة من إمكانية لقيام عطين مختلفين لتمثيل الشرق في الغرب؟

والاجابة هي بالنفي: لا يمكن ان يكون التمثيل الغربي للشرق على غير ما هو عليه. لأن الشروط التاريخية والاقتصادية والثقافية والفكرية التي صغته هي ما هي. ثمة حتمية تاريخية تحكمه، ونحكم حتى مفكرين من طراز ماركس فيه، وما يتضمنه هذا القول هو أن تغير هذا التمثيل هو أيضاً خاضع لحتمية تاريخية: أي أنه مشروط بتغيرات حذرية في بنية الغرب، وفي علاقة القوة والسلطة القائمة بينه وبين الشرق.

يبد أن ذلك لا يقلل من أهمية كتاب سعيد ، لأن ذلك في طبيعة العمل التحليلي العلمي : فأهميته تنبع من أنه استطاع تمييز هذه الشروط وتحديدتها وكشف البنية التي أدت الى تبلورها وطغيانها ، واكتناه الحتمية التي حكمتها ، وشروط التغير التي مارست فاعليتها عليها — حيث كان ثمة من تغير — بالضغط كما أن عمل الفيزيائي لا يصبح أقل أهمية لأن المادة التي يحللها ويكشف تركيبها لا يمكن أن تكون قد تركبت إلا بهذه الطريقة المحددة .

— ٤ —

غير أن الاستشراق هو ، أيضاً ، دراسة قد تكون أهم ما كتب حتى الآن ، داخل « حقل » الاستشراق وخارجه ، عن هذه الظاهرة العجيبة (تكريس الغربي نفسه لدراسة الشرق) ، التي لم يشأ لها معادل معروف عبر تاريخ الثقافة ، كظاهرة تخص الغرب والشرق :

الغرب بوصفه أولاً . - ردة فعل مشروط بمعطيات تاريخية دينية وفكرية واقتصادية ، للشرق ٢ — خالق التصورات والمناهج التي عويس من خلالها الشرق ، والتي جسدت تيارات فكرية وعلمية ومنهجية أساسية في الغرب نفسه ، لا في الشرق ، والشرق باعتباره الجوهر السرمدي ، الموحد المتناغم ، الكلّي ، الذي لا يسمح بنشوء ملامح فردية أو حركات تاريخية فيه : الشرق الّلي — تاريخي ، اللامتغير ، الشرقي ، صفة . والصفة ثابت للخصيصة في الموصوف . وعلى هذا الصعيد ، فإن الاستشراق يكشف المكونات الجوهرية لبنية فكرية فذة : الظاهرة التاريخية التي اكتسبت ، هي بدورها ، شيئاً من طبيعة اللاتاريخي ، السرمدي ، اللامتغير الذي نسبته الى موضوع دراستها . وهكذا فإن الاستشراق لا يكشف فقط فاعلية المعايين في المعايين ، أي الطريقة التي يشكل بها منظور محدد ذو بنية معينة الموضوع الذي يعاينه ويصوغه ، بل انه ليكشف كذلك فاعلية المعايين في المعايين ، اذ يحلو أن عملية الفاعلية ثنائية الاتجاه ، بمعنى أن الموضوع المعايين يبدأ بصياغة المعايين على صورته التي يتمثلها ويقوم بتمثيلها المعايين . هكذا يصبح الاستشراق (البنية الفكرية الغربية) ممتلكاً للخصائص التي عاينها في الشرق (البنية الفكرية اللاغربية) . وتصبح المعرفة بالشرق وشرقته ، جزئياً ، شرقنة للذات والمنهج الغربيين كذلك .

ولعل قيمة كتاب ادوارد سعيد الفائقة ان تكن في هذا الكشف (الذي لا يفره سعيد بهذه الصورة والى هذه الدرجة الواعية) على الأقل بقدر ما تكن في كونه يكشف ان الغرب تصور الشرق ودرسه تصوراً استعماريّاً عرقياً ، فوقياً ، متجذراً في القوة واتحاد القوة بالمعرفة ، والانشاء الذي ولده ذلك كله . وأن الشرق لم يكن ، في وعي الغرب ، الآخر الخارجي فقط ، بل امتداداً أيضاً للشاذ ، والمنحرف ، والمجنون ، والمستضعف داخل الغرب : اي للآخر الداخلي أيضاً .



يطرح ادوارد سعيد منظومة أساسية هي أن الشرق «كيان مشكل مكون» ، لا حقيقة من حقائق الطبيعة ، وأن مفهوم وحود فضاءات جغرافية ، ذات سكان محليين ، مختلفين جذرياً ويمكن تحديدهم على أساس ديني أو ثقافي أو عرقي خاص ومتسبقي مع ذلك الفضاء الجغرافي ، هو مفهوم قابل للنقاش المطول . بيد أن ما لا يقرره كتاب سعيد بوضوح هو أن الغرب . من المنطلق نفسه ، هو «كيان مشكل مكون» أيضاً . ولا يحجب هذه الحقيقة سوى عياب منظور خارجي لمعاينة الغرب وكون الغرب ، حتى الآن ، هو صاحب المنظور العملي الوحيد في دراسة ذاته . أي أن الغرب بحاجة الى معاينة باعتباره كياناً مشكلاً . ولعل بين أهم ما قدمته الماركسية أنها حاولت ان تشكل منظوراً لمعاينة الغرب لا في إطار كونه «غريباً» ، بل في إطار تجسيده لمرحلة تاريخية معينة من تطور علاقات الانتاج تتجسد فيها لاجدادية الغرب وأحاديته وتناسقه ، بل انشراخه وانقسامه على ذاته وضمن ذاته . لكن كون كلا الشرق والغرب كياناً مكوناً يعجز عن إلغاء الميل الى التصنيف الجغرافي (الذي يبدو ظاهرة تنتمي الى بنية العقل الانساني) بدليل أنني في اللحظة التي أنني فيها وجود الغرب استخدم ضمير الهاء المفرد الغائب للحديث عنه : ذاته ، نفسه : وأن ادوارد سعيد في كثير من المواضع يتحدث عن الشرق بالطريقة نفسها ، كما يتحدث مرة واحدة على الأقل عن «الثقافة الشرقية» ، بدلاً من «الثقافات الشرقية» .

ولعل في ذلك كله ما يؤكد من جديد أطروحة فوكو وسعيد حول طغيان الانشاء — الثقافة وخلقها لبناء الخاصة التي تولد الانشاء — الفردي ، في هذه الحالة إنشاء ادوارد سعيد وانشائي .

—٩—

في نهاية دراسته ، يستعيد ادوارد سعيد الأسئلة التي حاول طرحها في كتابه الباهر بشكل مكثف : أسئلة هي ، كما قال ، علائقية في مناقشة مشكلات التجربة الانسانية : كيف يمثل المرء الثقافات الأخرى ؟ ما هي الثقافة الأخرى ؟ هل مفهوم وجود ثقافة (أو عرق ، أو دين ، أو حضارة) مفهوم مفيد أم أنه ينتهي دائماً الى أن ينشكرك إما في تهنته الذات (حينما يناقش المرء ثقافته) أو في العدائية والعدوان (حين يناقش الآخر) ؟ وهل تهم الفروق الثقافية والدينية والعرقية أكثر مما تهم الفُصُلات الاقتصادية أو الفصلات السبئية — تاريخية ؟ (وثمة أسئلة أخرى سأعود إليها بعد اعتراض قصير).

ليس ثمة من شك في جوهرية الأسئلة المطروحة . لكن الاعتراض الرئيسي عليها ينبع من كونها قاصرة في فصيحها بين مفاهيم كالعرق ، والدين ، والثقافة ومفاهيم كالفصلات الاقتصادية والسياتاريخية ويبدو لي مشروعاً أن يتساءل المرء عن إمكانية صياغة السؤال بمثل هذه الحدة من الفصل بين المكونات المذكورة . فالبنية الاجتماعية والسياتاريخية على علاقة جدلية بالدين والعرق والثقافة ، إن لم تكن ، في حالة الثقافة مثلاً ، متوحدة الهوية بها تقريباً . ولعل صياغة السؤال بهذه الحدة أن تجسّد الى أي مدى فرض الانشاء الاستشراقي سيطرته على الفكر الذي يعاينه — فكر سعيد في هذه الحالة — لا على الفكر الذي يكتب من داخله وحسب . ذلك أن طرح الفصلات «العرق ، الثقافة ، الدين» واعتبارها جواهر ثابتة متميزة عن الفصلات الاقتصادية ، السياتاريخية قد يكون بين أكثر انشراخات الاستشراق خطراً وأعمقها أثراً في إكسابه اللامتغيرية والجوهرانية النسبيتين اللتين أشرت إليهما سابقاً .

ويتابع سعيد أسئلته : كيف تكتسب الأفكار السلطة ، والعادية ، بل حتى مقام الحقيقة «الطبيعية» ؟ ما هو دور المفكر : هل هو ثمة من أجل أن يمنح السريانية للثقافة والدولة اللتين هو جزء منهما ؟ وأي درجة من الاهمية ينبغي أن يعطي للوعي النقدي المستقل ، الوعي النقدي الضمني ؟

بكل هذه الأسئلة ، وبكثير غيرها ، يكون الاستشراق كترأ مغوياً من التحديات

رأى اتجاهات التي سيكون التأمل فيها على درجة قصوى من الأهمية للمفكرين العرب ،
وانتفاة العربية ، ولموقعها السياسي والاقتصادي والفكري في العالم .
اذ أن اسئلة أهوارد سعيد تثير في النهاية مشكلة وعي الآخر لذاته من خلال
تصور الأنا المعينة له . أي وعي الشرق لنفسه من خلال تصور الغرب له ، ويدعو
الى حركة تأسيس للذات عبر اكتشافها لأبعادها التاريخية والحضارية لا من خلال
الآخر بل من خلال شروط تكوينها الداخلية . وليس صدفة أن كتاب سعيد جاء
يطرح هذه الأسئلة قبل سنة فقط من تفجر حركة بدت حاسمة في المنطقة ، كانت
ذروتها الثورة الإيرانية . ثم بدأت تتناوس بين إمكانية اكتشاف الذات وتحديد
ضمن معطياتها الخاصة واستحالة ذلك ، بين إمكانية تشكيل رؤيا صافية للذات في
عالم طغت عليه رؤيا الآخر لها باعتبارها آخر طوال قرنين من الزمن على الأقل ، وبين
استحالة ذلك .

يبقى السؤال الأخير من الأسئلة ، وهو **بين أهم ما يطرحه من تساؤلات : ما هي**
الأهمية التي ينبغي أن يسدها المثقف للوعي النقدي ، والوعي النقدي الضدي
تخصيصاً ؟

إن قدرة الغرب على تجاوز أزماته المستمرة منذ ديكرت حتى اليوم ، على
الأقل ، أي منذ تلور أزمة مركزية الإنسان أو الإله في الطبيعة ، تنبع ، في
تصوره ، من امتلاك هذا الوعي النقدي الضدي . ولعل خطر تصور الخصوصية
الأول هو أنه يميل في شروط تاريخية معينة على الأقل الى تعمية هذا الوعي الضدي
أو طمسها اذا وجد ، لصالح الهوية الموحدة والتركيب المتناسق المتناغم ، أو تأكيد
صلابة الخصوصية ونمساكها اذ تبدأ الخصوصية بالبحث عن الكلية والشمولية ،
وترفض أي مفهوم لامكانية وجود انشراخات داخلية في « الكل » الذي هو
« الماضي — التراث — الأمة » . ونميل الخصوصية ايضاً الى البحث عن الصفاء . عن
المهية الصافية للذات ، واذ يقترن تأكيد الكلية بتأكيد الصفاء يبلغ خطر إلغاء الوعي
النقدي الضدي ذروته وتكتسب الثقافة المؤسسة قدرة هائلة على القمع ، تتجلى في
بعض مظاهرها . الآن ، في الثورة الإيرانية .

أما الوعي النقدي فانه يفترض ، مسبقاً ، نفي الصفاء والكلية ، أو بتصور الكلية
في إطار العلاقة الجدلية بين المكونات التي يتم تفاعلها عبر النفي لا عبر التأكيد
والتوثيق . ومن هنا فان انعدام الوعي النقدي الضدي في الاستشراق كان حصيلة

لكونه توثيقاً إحيائياً ، كما وصفه ادوارد سعيد ، يعيد فيه النص الجديد توثيق سلسلة النص القديم . وهكذا .

أما الوعي النقدي الضدي في الثقافة الغربية ، خارج الاستشراق . فانه مكون أساسي من مكوناتها . ولعل المفارقة الضدية الجديدة الآن أن تتمثل في افتتاح هذا الوعي النقدي القائم خارج الاستشراق لمجال الاستشراق . وهو جوهر ما يمثل كتاب ادوارد سعيد . وادأصف هذا الافتحام فاني أقول . بطريقة أخرى . ان كتاب ادوارد سعيد ذاته دليل حاسم على أسقية الوعي النقدي الضدي في الثقافة الغربية وقدرتها على تجاوز ازماتها به . ونتيجة ذلك . في تصوري . هي أن الاستشراق (الغربي تعديداً) سيتمصّ معطيات الوعي النقدي الضدي الموجه له من داخل ثقافته (الغربية) ويعني به وتم في الكيفيات التي تمنحه القدرة على الحياة والاستمرارية . عبر شئ « تركيب » جديد . بالدلالة « دركسة » . « فالاستشراق » عما هو تحسيد لوعي نقدي ضدي عربي . ليس صاهرة « شرفية » . بمعنى أنه ليس عمل شرقي يهاجم الغرب وإنما هو تمحر من داخل الثقافة الغربية يمارس فاعليته الخلاقة على حيز من هذه الثقافة بطريقة « جدلية » ستؤدي في النهاية الى إحصاب جديد لاستشراق من نمط جديد . ولعل ذلك أن يكون أعرق فرق بين « الاستشراق » وبين ما وجهه له كتاب « شرقيون » من نقد وتسفيه واتهامات .

—٧—

سيكون تبسيطاً للأمور أن أصف كتاب ادوارد سعيد بأنه صعب : للقراءة وللترجمة . في مواجهة فكر عميق ، مُتَفَسِّط حتى الادهاش ، غائر في مصادر المعرفة الاساسية حتى ليبدو الأكثر غرابة في المعرفة مألوفاً لديه ألفة العام الشائع . قادر على التعامل مع اللغة بحيث يصبح شاردتها طبعياً لديه ، وبعبدها قريباً منه . لا تتحدد استجابة المرء في إطار السهولة والصعوبة ، بل في إطار آخر مختلف ، وعلى مستوى مغاير : مستوى القدرة المدهشة على استخدام أكثر مستويات التحليل صعوبة . وأكثر التصورات غموضاً في مناقشة ما يبدو موضوعاً عادياً ، ثم القدرة المائلة على الوصول الى رصد دقيق لأبعاد الظاهرة المعينة بضئها إضاءة فذة .

كمال أبو ديب

(جامعة البرموك . ليد)

ولكنني لا أستطيع ان أتصور ان يصح هذا الشطط الذي سميته
- نافذا -، اللجنة اماننا وسلط الاسماء عليها .. لئلاها ... فقط ..
لنقل هي .. هي .. كما وقعت عليها ميوننا لأول وهلة .. دون ان يعمل
مبعضه فيها بروح المشرح الذي يهدف الى اظهار الحقيقة فقط .. بل
يكتفي بان يجلس على كرسيه وهو يتحدث عن اشياء - تذكرها - لسوء
حظنا ، وهو بطور مغل - فالكه من العمل وجعلته يعتمد عن وفائسه
الرئيسية بل الوحيدة . والذا صح هذا القول .. فتر الى اي مدى
ينطبق هذا « التخطيط » على نقد قصائد العدد الماضي ..

يبدأ الدكتور العباسي نقد القصائد بقصيدة نزار قباني اولي قصائده
العدد المنقود .. فيعرفنا بغير القصيدة .. و « نوعيتها » من حيث
الشعر الحديث والشعر القديم .. واولاها .. يقول :

« لورينيتا ... قصيدة مثبوة للشاعر نزار قباني .. ونحن القول
مثبوة فانما اريد نشرها شكلا .. لا موضوعا الى مصطلح تمايز الفن ..
وهي في نشرها جاءت شعرا على وحدة موزونة فوائها « مستغلن فاعلنا
اما الموضوع .. » وعرنا بالموضوع ... ولست ادري لماذا يقتصد
الدكتور بقوله « نشرها شكلا لا موضوعا ... ثم كيف تكون مثبوة وتجيء
شعرا على وحدة موزونة ؟ »

وبعدنا « يشرح » لنا الدكتور العباسي المقطع الثاني منها ...
فبطول « يصفي الشاعر من ثلاثين حسبه وسنة تأمله على فتاه بهجة ..
وروعة .. فلذا هي من الفويه الشرق وفلكته وجواهره .. وفي المقطع
الثالث يعود الى الصور المصبوسة .. « وكما يجملها العدد عن الانراق »
وفي المقطع الرابع يلج الشاعر على الصور المصبوسة .. « في وحدة
فئة تبرز فئة المرأة التي تزين صفرها » ..

ثم ينتقل بعدها الى الحديث عن الشعر بوجه عام عند نزار ... وعن
ذكراته منه في مصر . وعن رايه يومها بالشعر الحديث ورأيه اليوم ..
والذا بعد هذا .. لا أستطيع ان اسمي « تعليق » الدكتور العباسي على

القصيدة نقدا .. وانما قد يكون - شرعا - لا اكثر .. « واعتقد ..
ان هناك فرقا كبيرا بين الشرح والنقد ... والا فما راي الناقد الكريم !!
وأستطيع ان افهم ان الشرح قد يكون ضروريا في مقدمة النقد .. التعريف
بالقصيدة من اجل من لم يقرأ العدد الماضي او القصيدة المنقودة .. ثم
يأتي النقد .. ولكنني لا أستطيع ان افهم ان يكون الشرح بعد ذاته ..
هو .. هو .. « النقد » الذي يكتبه بعض النقاد . ويسمونه تشريحا
ونقدا . وهو في الاصل شرح .. لا تشرية .. واعتقد ان معظم نقاد هذا
النك بشرحون القصائد ولا يتقدمونها ، استثنى منهم بعضهم - كالدكتور
احسان عباس مثلا - فليسم الدكتور ادريس ... « خواطر حول العدد
الماضي » « لا نقد القصائد في العدد الماضي » ...

تري ألم يلفت نظر الدكتور العباسي في قصيدة نزار شيء غير أنها
« وحدة فنية ... وغير ان البعد عن الانراق يجعلها ؟ » ولكن مع ذلك
الانراق في اي شيء .. في الصور ام غيرها ؟ ...

الم يلفت نظره اشياء كثيرة .. كثيرة .. اولها .. كلمة « صديقه »
بالذات .. كلمة صديقة .. تصغر عن نزار نفسه . نزار الذي عرفناه
لا يعرف المرأة الا « وسيلة » لا شجاع جسده التهم .. بجميع طبقاتها
واشكالها - فتاة غراء - . سيدة مجتمع .. خادمة .. باعة من بكعات
اللاذ - نزار الذي قال عن المرأة على لسان بطة قصيدته حكاية « كنا في
محامر النار نسوة » ... نزار بالذات .. يميز امراة من بين الجميع
ليسمها صديقة .. ترى ألا تثير هذا ألف قول عن اشياء طرات على

مثلا لجاز ان يصف ماضيه بالبعد عن الواقع والخروج عن الامكان .
وليس جواد حسني هو اول او آخر بطل في التاريخ وقف وحسده
يدافع عن القضية التي يؤمن بها . وليس المجال هنا مجال تعداد المواقف
التي كافح فيها أبطال قوات تفولهم عدنا وعلنا فلذلك امر فوق متناول
الحصر ولو لبشت في صفحات التاريخ قديمها وحديثها ، ولكنني فقط
ارجو اسانفتنا النقاد ان يكونوا اكثر ايماننا بقررات الشباب ومثلهم
العلماء ، وأكثر تجاوبا مع المد الثوري الذي يسطر على حياتنا العربية
الرائحة وواقفها الحي . ولهم على كل حال تحتي وشكري .
القاهرة
ذلك عبد العزيز

تموز ... علوش !

يرجو ان يكون التعمراء اكثر فهما للقضية التمثل التي تحتاج بالدرجة
الاولى الى العادة - في - الثمان .. مخافة ان يصل التمثل في سويحاته
الاولى الى مجرد النمل ، وكما تقول دارجيتنا « اللطش »
ان « تموز الذي من بالامس » ليس في الحقيقة الا « تمثلا » « تمثلا »
ممتازا للقصيدة العظيمة التي قدمها لنا الشاعر العراقي بدر شاكر السياب
بعنوان « مدينة بلا مطر » ، وذلك في العدد الثامن « اب » من السنة
١٩٥٨ ، للاداب ..

ان خوف الافتضاح ، يكتشف في غالب الاحيان ، احسن مما يكشف
الاصراف باللطش - اسف .. بالتمثل .. - عليه ، قليلا من الصدق
والذاتة .. وقليلا من الكياسة والاحترام ...

محي الدين محند

حول « نقد قصائد العدد الماضي »

نظم : كمال أبو ديب

... انا افهم من النقد انه في حد ذاته عملية بناء تقوم على اساس
شريحي (للجنة) القصيدة الموضوعة تحت مجسع الناقد .. وافهم ان
يشير الناقد الى الامراض التي دخلت في جسد القصيدة ويقول منها :
انها امراض تؤدي الى اضعاف جسد القصيدة وبالتالي - اذا كثرت - الى
قتلها ...

وافهم ان يقول عن الاجراء السليمة والتي لم تدخلها عوارض لمرى ..
بل قلت محافظة على تدخلها ولما سكتها العفوي .. وقوتها وتوازنها ...
وبتاتها الداخلي والخارجي .. وبالتالي قلت شيئا نقيا لم يؤثر عليه
الجرائم الرضية . وافهم ان يصل الناقد - من خلال هذه العملية - الى
بعد « التخطيط » او « منهاج » الشاعر .. يستطيع ان يملك طلي
الاسباب التي قادت الرضى الى قصيدته .. فينتقها في قصيدة ثانية -
وبتلاف عوارضها في الولود الجديد له .. ويملك ايضا على الاجزاء
السليمة من قصيدته ويبين له الاسباب التي تمتع بها من الدخول
اليها ... وابعدتها عن الضعف ... فستفيد منها في عملية خلق
بماعة جديدة ...

نزار .. وعن تغير في مفاهيمه ونظريته للمراء ... وعن احتمالات توسعها ،
وبعضها ... اذا فلتزنا الى آخر القصيدة « اوروباينا ... احس
ما عرفت من توابل الجنوب » ..

تري الا يدل هذا على ان نزار .. عرف « اوروباينا » ولكن بصفة
غير صديقة .. والا فهل يمكن ان يعرف انها « احر ما عرفت من توابل
الجنوب » وهي صديقة فحسب ... دون ان تنتقل الى كونها « عشيقه »
مثلا ... ثم ان « احر ما عرفت » بالذات « الا تشير بوضوح الى ان نزار
هو .. هو .. لم يتغير .. وانه لا يغير « صديقة » .. واتصا بعشي
« بصديقه » معنى اخر جديدا للصدقة بين الرجل والمرأة ، ويدل على
انه من غير الممكن لنزار ان يكون « صديقا » لامرأة ... ويدل على
انه « عرف كثيرا » من توابل الجنوب .. ويحطم « حسن الظن » - الذي
نشأ من جراء كلمة صديقة - بان نزار قد تغير .. وتاب .. الى درجة
انه .. يعتبر واحدة .. « صديقة » له .. فقط .. ثم الا ملفت التصوير
نظر الدكتور العباسي الى ان القصيدة كلها ... لوحة ماهرة بريشة فنان
ماهر .. لامرأة فنانة .. لوحة دالة للتصوير واضحة التقسيم « - الانف
من ... العينان من .. الشفتان زهرتا ا فضاليا » - « نهدان والفان ..
كفتني بحاس .. في ذهب القليب » ..

ثم كيف يكون النهدان : « صحنان صيثيان بالحصان » و « فلعسان
من لبيب - .. وبتفس الوقت : كفتني بحاس - الى بلغت نظره ان الصورة
غير دقيقة بل متناقضة الخطوط والالوان ايضا « او كيف يكون النهدان
« صحنين » - « مستوين » .. و « قلعين » بشكل الكعب » .. وقتي
بحاس - .. مسخور .. » ..

ثم الا بلغت نظره الصور والكلمات الدالة ،
« تكونت من رغبة البحار .. من تكة المانجو .. من الاصناف والمحار ..
من كل ما في الهند من طيب ومن بهار » .. و « شاحبة جعلت التسحوب ..
دائمة كالتين في مزارع الجنوب » ..
كل هذه الصور المشوشة الرائعة الخطوط والالوان لا تشير الدكتور
الى شيء منها ابدا .. !!

وبعد هذا .. لا ينبغي لنا بوضوح ان نري نزار لم يتغير في الجمال ،
وهو انه لا يمكن للجمال ان يكون طاهرا ... « نالبة .. من قاتل ؟ .. جل
العصن ان يتوب ! » اليس هذا الرأي معالجة الى مناقشات كثيرة من
قبل الدكتور ومن قبل غيره .. ثم ان « نالبة » بالذات تزجج الاعتقاد
بان نزار يعني « صديقته » بمعناها .. والا فلم نوب اذا لم يكون عن
حقيقة الشهوة والجسد ؟ ..

والان كنا نود ان اتابع تطبيق على باب النقد في الملتد الماضي (الثامن)
ولكنني اكنني بهذه القصيدة كمثال عن بقية القصائد المشوشة - لان
الخطوط المرعبة نفسها والمهاج نفسه .. ويمكن للقارئ الكريم ان
يعود الى نقد الدكتور العباسي في العدد الثامن للملثس هذه الحافطة
بنتفسه .. وهي ان منهاج الدكتور في النقد يقوم على الاسس التالية :
الحديث عن اوزان القصيدة .. وعن لوافيها .. ونعمرها .. وبوعيتها
مكاتها بين الشعر الحديث والقديم .. وهذا الحديث كله ليس حديث
النقاد وانما حديث المرف .. التشير فقط .. والا فكان اشار المسمى
الخطا المروفي في قصيدة سلمى الخضراء « كان حلم وهروب يقاس
وعلاوين كلوب » « انت فاعلن يدل فاعلن في وسط البيت .. انتفاع
في التغم يحسه القاري » « نحن قد ولدنا امنا .. » خطا كذلك ...
ولكنه لا يتحدث من التجربة التي يعيشها الشاعر .. تجربة الضياع في

قصيدة سلمى الخضراء .. والتجارب الاخرى في القصائد اليابسة ..
ويترك اشياء كثيرة كان الاجر به ان يتحدث عنها :

« متى اجاده الشاعر .. الانفعال الماطفي ... النورج المناسب
موسيقيا ونظما .. التماسك العضوي في القصيدة .. الخ .. »
ولست ادري لماذا يشغل الدكتور العباسي المكان المخصص للملثس
بذكرياته مع الشعراء ... وآرائه البعيدة كل البعد عن موضوع
القصائد .. « ذكريات مع نزار قباني .. وكما نل نشأت » ..

ويكتفي ان يشير الى اوزان القصيدة .. ووافيها .. مثلا :
لصيدة نزار قال عنها ما اسلفنا - قصيدة سلمى الخضراء قال عنها :
« مقاطع متحدة من الشعر الموروث ... المطلق في فوافيه ... سارت
فيه مسير الشعر الغربي في تنوع القافية وترادها .. وهو بين المطلق
والقييد » - قصيدة كمال نشأت قال عنها : « وجذب قصيدته المشوشة
شعرا من وزن متهدج هو المندارد وفي فواف مطلقه ثم متواترة » ..

نحن نقبل ان يذكر الناقد بحر القصيدة .. ووزنها .. ووافيها ..
ذكرنا .. ولكننا لا نقبل بان يكتب بهذا او يسميه نقدا فالمروفي ليس
كل شيء .. بل انه لا ينفك حتى المروفي الذي نفيه شيئا وليس في
متناحه .. وانما يذكره ذكرنا فقط .. ثم لا يفتي ان اي قاري مهم
بالشعر يعرف وزن القصيدة ويحرفها ويلبس قافيتها .. بل وعلاوة على
ذلك يعرف اين هي مواقع الخطا المروفي .. « زيادة على ما ذكره
الناقد » ... فهو ليس بحاجة الى التعرف بهذه الاشياء .. مثلما هو
بحاجة الى دراسة التواتر التلثسي الماطفي .. والانفعال المشوش
الحرية .. ووافيتها - وعلاها - وهذا ما كمنى ان اراد منهاجا ملثرا
عند نقادها الكرام . ؟

كمال ابو ديب

صافيتا

صدر هذا الشهر ع

دار العلم للملايين

حرية الفكر وانطالها في التاريخ للمرحوم سلامة موسى

شاعل الطريق للشباب

ما هي القومية ؟ للاستاذ ساطع الحصري

الفنفرنا او يعذب الجزائريين فينا ريس

مذكرات فتاة صينية للادبية الفرنسية سيمون دي بوقوار

■ رأي



حيرة سيدة عجوز

اعادة الامل
في القصة العراقية

■ عبد الرحمن مهيد الربيعي

■ في عدد سابق قلنا رأياً نقدياً بقصص الاستاذ مهدي عيسى الصقر وفي هذا العدد نقدم رأياً آخر في المجموعة

مجموعة القصص العراقي مهدي عيسى الصقر الجديدة «حيرة سيدة عجوز» وجدناها اعماماً في المكتبات بشكل مدهج، كم نقرأ عنها خيراً قبل انصلور او بعد، كما هو شائع في وسط الادبي صلد وسيصدر، وهو حق مشروع للكتاب في كلا الحالتين (صدر) و (سيصدر) وعندما قنيت الكتاب المطبوع بين يدي تمنيت لو انه نشر بصورة افضل، فالكتاب صاغ، ومن شروط هذه الصاغة ان يأتي الكتاب ايضاً، يكن «حيرة سيدة عجوز» مطبوع على نفقة المؤلف وعلى الرغم من انني حاولت العثور على النسخة المنظمة بين اكثر من عشرين نسخة تعرضها إحدى المكتبات، وقد نصورت ذلك عندما سرعت واحدة ولكنني اكتشفت بعد ذلك ان قصته قد كررت مرتين وأن نصف الثاني من قصته اخرى

قد كررت مرتين ايضاً، ولعني اسباباً لئلا لم يقدم المؤلف مجموعته الى الجهات الرسمية في وزارة الثقافة والاعلام وهي افضل بكثير من كتب بشر وشر عذرة؟

يسمي مهدي عيسى الصقر من حيل الحميمات في القصة العراقية ولعني لم أابع عندما فكرت في اكثر من جواب او وجهة نظر مشورة حول القصة في الحميمات يابه الافضل بب اقرانه وأنه المودج الاكثر اصالة لكنه لم يحط بشيء من الشهرة التي حصل عليها قصاصون اقل منه شأن لب انهم ماهرون في ادارة العلاقات وتسخير الكنة والحواريين للتشهير بهم، ومهدي عيسى الصقر لا يعمل شيئاً من هذا حتى اتني اقول جازماً بأن معظم المتواجدين في

الوسط الادبي لا يعرفونه شخصياً المهم الا ان استيا يعق ابنه جيله، وأنا واحد من الذين لم تعرفوا عليه شخصياً اؤينتمو به في مساه اديه، لعن له اسبابه - وينمدين امرجهم - ولكن ما اسبابا في التنازل بعد ان صحت جيل الحميمات الذي اعقب السوات الاولى من ثوره تموز عام ١٩٥٨ وظهر جيل الستيات بكل قوته وثورته على الموروث القصصي صمد مهدي عيسى الصقر مع من صمدت، ثم ظهر عليه يصنع قصص شرها في مجلة «الاداب» انديابه مثل «الحصان» او «حيرة سيدة عجوز» التي حملت المجموعة هذه اسمها وقصص اخرى جمعها بعد ذلك في مجموعته هذه و لئلا يه طباعه واحراجاً و «المسيرة» اعلاّ و «المهمة جد» علّ.

تضم حيرة سيدة عجوة سبع قصص، بينها واحدة والمضحكة» سبق وأن نشرت في مجموعة سابقة له هي «غصن المديسة» وقد كتبها عام ١٩٥٩ - كتب هو مؤثر - ونشرت المجموعة بحث في طبعها الأولى والوحيدة عام ١٩٦٠ لقد بُت المؤلف ملاحظته بشأن هذه القصة ولم يذكر مبرره في عادة نشره بين قصص تمثل حالة أخرى مناً وموضوعاً وثقبة وزماناً، حيث كتبت في السبعينات

ومن أجل لتذكير بقصة «المضحكة» نقول أنها - وكما يدل اسمها تدور حول مضحكة عافها مالكتها الاقطاعي وهرب بعد قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وس قاتون الإصلاح للرأعي، الفلاحون لم يشاءوا ترك المضحكة عاطلة لذا قاموا بتضمينها حتى تقوم بقي لوضعهم

ثم مجيء «المركاك» والمالك الذي طال بهم بحصة من الرأعي الذي دخلوا يروعوه ويسقوه بواسطة مضحكة

وموضوع القصة - كتب ملاحظ - من الموضوعات الشائعة في القصة الخمسينية والتي تكررت عند أكثر من كاتب مع فروق في التفاصيل رغم أن مهدي عيسى الصفور من الوعي بالمشخصات الشخصية مختلفاً عن مثله حتى وإن تناول موضوعاً مكرراً

لكن القصص الثماني الأخرى في المجموعة قصص بعيدة جداً عن عالم «المضحكة»، أنها قصص الفرد في تأزمه، في محنته، في أسئلته، في بحثه في لا معنوية ما يجري أمامه من مشاهد غالباً هو فيها الرأعي وليس المشاركة كيف؟

بين «المضحكة» والقصص الثماني الجديدة يحقق مهدي عيسى الصفور ما يمكن سمينته بـ «المواكبة» للعطاء القصصي الذي تعجبه من

السنوات الأولى التي اعتبت ثورة تموز ١٩٥٨ فالي جانب فتح الأبواب أمام العديد من الكتب التي كانت مسوعة حصل التطاحن المرير بين القوى صاحبة المصلحة الرئيسية في الثورة، وهذه الحالة أن هي دفعت الكتاب الخمسينيين إلى الصمت بل صمتهم هب بمسرباً نجاهين لأول شعورهم بأنهم قد أدوا ما عليهم في تعبئة سليات وممارسات النظام الملكي البائد والثاني عدم فهمهم لما يجري - كانوا يريدون بلداً ديمقراطياً يتمتع فيه التجارب الحرة وإذا بالبلد بحاجة صراع مسلح بين حاملي الأيديولوجيات والصمت من حالة من الرقص

لكن الكتاب السينيين الذين ولدوا في رحمة الأحداث والعراعات وهم لا يملكون وسيلة غير الكلمة لم ينفوا عن صريحين بل دعوا الماحة مددين نداء - مرمرين نداء حري، من الصراع إلى القصة الطبع إلا الأحدث عكاست القصص تولد وتنتشر وتكتب بإمكان أي قارئ «ليب» أن يؤثر النوايا ويهم الرسالة الموجهة له من هؤلاء كتاب

قصص مهدي عيسى الصفور في «حيرة سيدة عجوة» - ماعد المضحكة - قصص سينية تماماً، وأنها بداية له تؤكد أنه لم يراوح طويلاً في سبيل نجلوز ما كان إلى ما هو كائن اليوم وما سيكون

هذه محاولة لتوقف عند كل قصة على انفراد

١ - حيرة سيدة عجوة

هذه القصة تعجب فيها مساحات القصة الخمسينية المحببة - غالباً ليحل مكانها مناخ أوروبي، هكذا تصح، قصة من طبيعة البيت الذي تمسكه سيدة عجوة والتي تقوم بإجبار عرفة

الى دوار يمدون على مدينتها

في القصة ثلاث شخصيات السيدة (صاحبة البيت) وستاجران، أحدهما عربي - كما يبدو - والآخر أوروبي من خلال اسمه وطبيعة شخصيته يحرم على القصة جوف قليل وبطيء يذكرنا بالأجواء التي تدور فيها القصص البوليسية، ونأتي حكاية السيدة المشورة في الصحف والتي تموت وحيدة في بيتها ولم تكتشف جثتها إلا بعد أيام وقد غرثت قطعها الثلاث لتستكمل هذا الجوء فكان هذا المصير ينتظر أيضاً السيدة - في القصة - إذ أنها هي الأخرى تعيش وحيدة مع قطعها

ملاحظ أن الاستجواب الذي جعله المؤلف على لسان شخصيته الزيل العربي والموجه إلى السيدة مصححاً بعض الشيء وكأنه محاكمة لأحوار صاحبي بين نوبل ومصيفته ويخيل التي أن المؤلف من خلال هذا الاستجواب، أراد أن يزيد من معرفت المرأة ووضعها

أهم ما في هذه القصة رسم الأجواء وبالتالي تحريك الشخصيات الثلاث بشكل متقن، وعلى الرغم من أن حكاية القصة تكاد تكون مألوفة - وهذا أمر يلجأ إليه المؤلف في قصص أخرى - إلا أنه يخرج بالمألوف إلى اللا مألوف وهذا يرجع إلى درايته وتمرسه في كتابة القصة القصيرة

٢ - جزيئات الهيكل

قدت أن المؤلف يسجأ إلى حكاية مألوفة ويخرج بها إلى اللا مألوف ويغير دليل على هذه المسألة قصته «جزيئات الهيكل»، التي لم يوفق في اختيار اسم مناسب لها - حيث نطلق هذه القصة من الحكاية الشائعة حول الأعمى القوي الذي يحسن على كتيه مقعداً مبصراً ولهايك ثلاثجاء، هذا بقوة جسده وذاك بصره، وبدلاً من أن يجعلهما المؤلف يمضيان للاستجداء -

حيث ينتظر المقعد صاحبه الاعمى امام أحد المساجد، جمل لاعمى يلح على الكهات لسرقه عدوى التمر من احد البائس هنا تدخل عناصر اخرى في القصة اهمها لاعمال البدين يراقبون كل مايعده الاعمى والمقعد ومن ثم دحون صاحب البسان الذي كاد ان يقتلها ويذللها في بستانه لولا خوفه من وشاية الصبية المراقبين

عندما يتربع الاعمى العذق من التحلة يأتي صاحب السان الذي يوجه صرخته لهما وتتركز على المقعد، ويتحرك الاعمى بحيوانية لانه قد التوجيه ومعرفة الجهة التي يهرب اليها تنتهي القصة بعدونها الى حيث كان المقعد في مكانه امام المسجد وقد راح مهما عذق التمر دون أن يعلما به

٣ - القلعة والقارب

هذه القصة لا تؤخذ على اساس ما فيها من احداث بل من دلالات نستخرجها من المبررات التي تعامل معها المؤلف كرموز حملها بما يريد قوله

فالقلعة التي تقع في وسط الهور هي قلعة لا يوجد شبيه لها في اهورا العراق، وهي قلعة محاطة بحراس يمتلكون اسواء كاشعة ترصد حركة من يريد الهرب منها

رجل وامراته وطغاة في قارب يتسلل وسط الماء من القلعة، وعندما يركي الطفل لا يتورع الرجل عن قتله حتى لا يكشف صراحه خطة الرجل في لهروب وعندما تحتج امرأة على ما فعل بابنها لا يتورع ايضاً عن ضربها بالحداد فوق رأسها والحاقها بانها

وعندما يبقى وحده في القارب المراقب من قبل الحراس يأتي دوره في القتل ووجه اليه

البيوان فيخر صريعاً

ن نطل هذه القصة لم يطلع في الهروب من القصة المحاصرة بالماء وعيون الحراس وأساحتهم ولا عمى لم يفتح في لهرب عذق لتمر رغم انه نترعه من نحلته، وحياة الصبية العجوز صاحبة بيت عذت اسيره التكرار والربابة واحتمال الموت بالطريقة نفسها التي ماتت بها السيدة - في البحر الذي بشرته انصحيته ان هناك طريقاً مسدوداً ولا أمل في الخلاص والاجتياز

٤ - المسبحة

ن الرجل صاحب الدكان في هذه القصة لم يفتح في اقتناع الشاب المارق بما يريد ونه

عيا صاحب الدكان هل هما تكامير التي برصد المحركة في الشراخ وتحتل ميلانورجيه

في قصة هذه روح السيد حاتم المؤلف بالحركة المحكمة ضمن المساحة المكنية بنفسه

لا أدري لماذا مذكرتي قصة «المسبحة» هذه بأحد الافلام المبكرة بكاتب والمخرج كويولا عن الاطفال المراهقين وجمرحهم، ان ان ما يعمله الاولاد في الشارع وامام دكان البائع الذي جاؤوه ليشتروا وحاجات المبررات شيه بلقطة من ذلك لعيلم

ان المؤلف يحقق النوب في حكايات قصصه وحتى في لا يماح بضاً الذي يعبر اهتماماً كبيراً، أما اللعة صده فهي اللعة التي تؤذي نورا، ولذلك، يمكن القول أن الشعرية التي يحرص عليها عدد من القصصا صين لعرب لا يحرص عليها مهدي عيسى العنقر وربما لا يكون متعمداً هذا اللاحرص وأن صبية تاوله للموضوع

القصصي وتعبده له الذي اعلى عليه هذا الوضع الذي هو التالي جزء من شحبه انصحيته المصيرة

٥ - الحصان

هذه القصة سطو نضاً من حكاية معروفة واذا شئت انقله نقول نطلق من تصرف معروف بشأن الحصان المصاب والهرم حيث يقتل باطلاق ميسمي برصاصة الرحمة عليه ونبي تكتم أنفاسه، التي لا بد

وعلى الرغم من ان كلمة «الرصاصة» اقتربت في المصطلح - «الرحمة» فان هذه الرحمة هي الرحمة، هي انتهاء دور، ومن ينتهي دوره يجب ان يقتل فلا احد قادر على العساية به السيدة - في الصحبة - وفي قصة «حيرة صيدة عجوز» تنتهي دورها لذلك رماه اولادها واحداها وحيدة هي بيتها تموت وتنهشها فططها اجائمه

هكذا الامر ايطب مع الحصان في قصة «الحصان» حيث ينتهي دوره بعد ان ساهم بسباقات وحصوله على جوائز

صاحبه هك لم يقو على اطلاق رصاصة لرحمة عليه فطرده من اسطبه

يعضي الحصان متسكفاً، يقف أمام حديقته مرل حيث يجلس حفيد وجده، بحاجة الطفل الحفيد برأس الحصان ويدور به ويبس حله حوار حونه، الحصان بعد ذلك تنحر - على طريقته - حيث يجري مسافة وسعط بعدها ميتاً

وعندما يأتي الابن ويروي له الحد حكاية الحصان نطه قد حرف ويقرر ان ينقله الى بيت ابنه الاخر فلم يعد بمستطاعه تحمله وهو على هذا الحال

ان الرجل العجوز يطرد من بيت ابنه ويلتقي مصيره بمصر الحصان

ان كاتب كل الطرق مسدودة امام محاولات

الأسناد في الحرم من حالته شي بهي فان هناك طريقة اخرى لابد منها لسد الطرق وهي «الهرم» في حاله «الحصان» و «الجدة» في هذه القصة مثلاً وتظل هذه النقطة البائسة مبرحة لكل القصص وتؤكد من واحدة الى اخرى، نرى كيف تعامل معها في قصته اللاحقة «بهدير»

٦ - البهدير

في محطة قطار بائنه هناك رجل كهل ينتظر مجيء انقطار الذي تأخر عن مواعده ، المؤلف لا يحمل معروف سبب انتظار الرجل للقطار ولأنه عنه

يراقب الرجل كلبه ، وفي الوقت الذي جعنا مرورين في عالم من الحيرة امام انتظار الرجل يرى المؤلف يفصح عن سبب انتظار الكلب وبأنه من أجل أن يرمي له الركاب بعضلات طعامهم هذا الإفصاح اساء بمرور التي قد تدجأ الى المراسمها بشأن معادلة القصة : القطار ، المحطة ، الرجل ، الكلب ، قطيع الاعاص ، موت الرجل عندما يتأخر القطار يعني الرجل ويصح انه على حديد سكة وهو أمر شائع ان هدير عجالات القطار يسمع قل ان يرى . ان ما وضع المرء اده على حديد السكة

لكن قطيع اعاص يمر ، ويأتي القطار ويدهم الرجل وتكشف زوجته ظهراً جثة المتحية على السكة حيث حجب قطيع الاعاص مرأى مجيء القطار

وعلى الرغم ان الحكاية مصوغه في قسمها الاحير وتحتاج الى اعادة صياغة تكون مقنة اكثر، الا ان المهم فيها هو توظيفها من قبل المؤلف فالقطار «غروب» الذي انتظره الرجل قد جاء وهو ليس مثل «غروب» في مسرحية صوفيين

بيكيت المشهورة ولكنه جاء ولم يجيء معه الا بالموت المجدي للرجل الذي ينتظره هذا يقول سا المؤلف حتى «الامل الذي ينتظره في محاوله ما لا يهتم النص بعد فصل الما يأتي وهو يحمل الموت لا المرح والعطر

٧ - علق الرحاجه

هذه القصة تذكري حكايتها بعيد لميشكون . اذا سمعني الدائرة - من رجل مشلول يراقب من نافذته ورائع جريده من نشاء الصديق ان يكون شاهداً الوحيد

هذه «الشجرة» في العدم هي مذهب في قصة «علق الرحاجه» لكن الأحداث اللاحقه تحتف بمأتم كما حصل في قصص سابقة مثل «حيرة سيدة عجوز» و «جربيات» وهكذا

تظل قصة «علق الرحاجه» المشلول تظل جانب عن كرسية مطأ على شارع وم يحصل فيه من أحداث ويحرك فيه من أشد من

يس في القصة غير يذهب المشلول الذي منقط عيناه فصايل مايجري ، والقصة مقسمة الى ثلاثة اقسام سمي كلاً منها بالموجة : الموجة الاولى ، الموجة الثانية ، و موجة الثالثة المرتدة وهذا التظيم غير ضروري لأن القصة حدثت على انسيابيتها كما ان تسميه «موجة» بحد ذاتها غير دقيقة

يجري هذه القصة ايدها الطيء الذي لا تمنعه سوى بعض الحركات مثل الطعل الذي يرش المشلول بمسحس الماء ومثل السيارة التي تعطل وتسبب في الازدحام

هذه هي القصة جوة بهار كامل في عالم شارع يمضي رجل مشلول ، تنهي مدخوله الى بته حيث يحرك كرسية د العجالات ليفعل من عبار الشارع

٨ - عندما تلبو الرياح ساكنة

القصة الاحيرة في المجموعة هي «عندما تلبو الرياح ساكنة» وقد وضع لها المؤلف عنواناً آخر يتصدر الصفحة الاولى منها ، وهو عنوان تفسيرى - لا ادعي له - يقول

«حكاية عن الاطفال» والقصة ليست عن الاطفال فقط لأن شخصها اطفال بل هي قصة للاطفال ايضاً لو أجريت لها بعض التعديلات الصغيرة

اعتمدت القصة على حكاية بسيطة حيث يحاول طفل ان يحصل طائرته الورقية تحلق حالياً ، تمر به قطعه وتقدم له مقترحاً بشأن سحب الطائره ، بعد دعائها يحده مقبولاً فيأخذ به وتطير الطيارة

هذه القصة البسيطة التي هي ليست من جيدات قصص المجموعة هي الوحيدة التي فيها مدحة من امل حيث تطير طيارة الطفل بمقترح من طملة مارة هل هذا يعني ان الامل في الاطفال وحدهم؟

لا اريد ان انسحب الى مثل هذه التصورات الجاهزة ولكن هذا مايجعلني لانها القصة الوحيدة التي شددت عن ذلك العالم القبل والمعلق ، وربما يكون مذهب اليه من تفسير هو ما أراده المؤلف في الحثام لذا وضع هذه القصة بالذات في كتابه

ان مجموعة مثل «حيرة سيدة عجوز» هي واحدة من اهم المجموعات القصصية التي تنضم الى تراثنا القصصي وتأخذ مكانها بين النماذج الطليعية والمتقدمة فيه ولعلها بداية اخرى لان يعود مهدي عيسى «يصغر الى عالم القصة القصيرة ويعيد الثقة بها بعد ان عمل الكثيرون على تحريب هذه الثقة واعطوا الفرصة لمن يتسائل بسحره وشماته وهن هناك قصة قصيرة معدة؟



د. طارق جبر

دراسة

خصوصية الابداع في شعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى بين سلطة البيئة والذات الموروثة

حكم يتفجع بها للناس، ويهتكوا بها» (11). ولعل تحليه بهذه الصفات، كان من البواشع التي حصلت بعض الرواة على أن يصنفوا في عداد المتألمين. فقد قال ابن قتيبة: «وكان زهير يتألم ويتعنف في شعره» (12). وذلك ما نجده بالفعل مثبتا في تضاعف قصائده، التي تناول فيها إيمانه بالبعث والحصب والريوية. ومن ذلك قوله:

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم
ليخلى ومهما يكتم الله يطم
نؤخر فهو ضيع في كتاب فيضخر
ليوم الحصب لو نعلم فيتقم (13)

وقوله:

بدائي أن الله حق فزكدي
إلى الحق تقوى الله ما كان ياديا
ألا لأرى على الحوادث بليها
ولا كالأد لا الجبال للزوفيا
وإلا لشماء والبلاد وريها
ولأنا مشردة والأيان (14)

كما كان يرى أن الموت قدر محترم لا مفر منه، وأن كل شيء معرض للغناء والانتفاء، مثل قوله:

ومن هاب أنساب المتية بآنها
ولو رث أنساب الشماء بئلم (15)

وفي قوله:

رأيت لمنيا خيما عشواء من نصب
تيقة ومن خلعتي يمتز هيزم (16)

وفي قوله:

ولئن ما حوّل الإله فلا
يُدّ له أن نحره فز (17)
فالإنسان في نظره رهين بتقلبات الدهر
وصروف القدر، وأن المرأة لا حول له في استكناه الخيب، كما في قوله:

وأعلم جثم ما في اليوم والأمس قبله
ولكني عن علم ما في غد جسي (18)

وبفعل هذه المعتقدات صنفه بعضهم على عداد النصارى (19). وقد استندوا في ذلك إلى ما ظهر من ملامح التقوى والورع في شعره، «فقرّب قبيلة غطفان من بلاد القمامة، حيث النصرانية بذلك» (20). وفي هذا الصدد كتب

وقد غلقت هذه البيئة، وتلك الظروف من زهير، كما يبدو من شعره، هرجلا وكورا متزانًا. مسالما أمينا، كروما جدا، يكره الحرب والعدا، ويحب الحق والخير والعدالة (7). ولعل في ذلك كله رد فعل رافض لزام ما تمر به عصره من حازات وتصعب قبلي، وما تميزت به بيئته من حسرة. وهذا يابعد في القول بأن الطبيعة كانت من العوامل المؤثرة في شخصية زهير، كما كانت باعثا من بواشع شعره.

2. أثر الوراثة الشعرية:

من طريق الأخبار التي أخذها الدارسون بعين الاعتبار، فيما يخص حياة زهير، فإنه لم يجتمع لشاعر في الجاهلية قط من الشعراء، كما اجتمع له (8)، «فقد كان أبوه ربيعة بن قرط السلمي شاعرا، وكلّ خاله بشمة بن الحبير السلمي شاعرا، وكانت أمه سلمى والكفاءة شاعرتين وكلّ إخوانه عبيد بن جحر شاعرا» (9). وكان زوج أبيه لؤي بن حجر شاعرا مشهورا، وعلى يده نشأ زهير (9). وقد كان لهذا الوضع أثره، ولاشك على نفسه هذا الشاعر، إذ من شأنه أن يربي فيه منذ نعومة أظفاره الرغبة في قول الشعر، والتطلع إلى منافسة أمه في النظم. وقد تحققت له هذه الرغبة، وصنّفه القناد ضمن طبقة متقدمة من فطاحل شعراء الجاهلية، بل قال بعضهم: «إنه أشعر الناس» (10). كما أتاح له هذا النبوغ الموروث، مكتبة مرموقة في بيته، وقبيلته لا يضاهيها إلا مكتبة الفارس المحارب.

وهذا يعني أن طبيعة البيئة الشعرية التي عاش فيها زهير، قد أكتسبته مكتبة لائقة لدخول نقيلة، فبالإضافة لذلك سداد الرأي، وعلو الألت، والوقار، والاحترام، والتقدير، مما مكّنه من الوصول إلى منزلة الكمال الفني في النظم بين شعراء عصره، ومنزلة سامية ورفيعة بين أفراد مجتمعه. كما يعني هذا أن الوراثة الشعرية كانت من الوجوه الأخرى لعامة، التي أثّرت في شخصية زهير، الإنسان والشاعر، ومن البواشع التي ساهمت في تكوين شعره.

3. أثر الطبيعة والذات:

امتاز زهير عن باقي أفراد عشيرته بثروة فكرية، أمثلته ليقلب موقف الحكم الذي يؤخذ برأيه، ويهتك مشورته. «كما زودته الحياة المديدة التي عاشها خيرة عميقة بشؤون الحياة، وأخلاق الناس، فصب خلاصة تجاربه في قلب

لقد تكثر زهير بن أبي سلمى (1)، وعلى غرار شعراء الجاهلية بمراسل عدة، كان لومضتها أثر واضح على سلوكه وشخصيته، ومن ثم على أشعاره.

1. أثر البيئة والطبيعة:

وبمعنى ذلك طبيعة الجزيرة العربية الصحراوية، على نحو ما قلناه عن عنترة. ويظهر التأثير البيئي واضحا في كثير من شعر زهير، ومن خلال حديثه عن هول القسط والجفاف، ومماناة الترحال والتقل المستمر أحيانا، والخصب وقضاء أحيانا أخرى، بأسلوب المعالين المعالوش لحياة الرحلة.

بل لقد مارس زهير الترحال في وقت مبكر من حياته، حتى لقد أصبح غطفانيا وهو مزي النسب (2)، وعانى بفعل ذلك من لآل القرية. ونجد صدق هذه المعاناة في قوله مثلا:

فقرّي في بلادك بن قوما
مضى يمشوا بلادهم يهونوا (3)

وقوله:

ومن يفترب يحصب عدواً ستدق
ومن لا يكرّم نفسه لو يكرّم (4)

وبلى جانب ذلك، كان لتقلبات الطبيعة بخصوصيتها وصلاتها، وجفلتها وشعها، أثر بالغ في نصية شاعرنا، كما كان لها أبعاد نفسية تعكس ما كان يعانيه من فرق الأحبة، والبعد عن الإلف، والحنين إلى الديار، والتي كانت تربطها بنفس الشاعر ذكريات حلوة أو مرّة.

هو كان ذكرها يهيج كوامن وجدّه، ويثير في نفسه فيضاً من المشاعر والحراطف وميلا من التعبير المعقمة (5). والفضل مثال على ذلك قوله:

أين لم لو لي دينة لم تكلم
بخرملة للزجاج فلفنتكم؟

ودار لها بالزفتين كلفها
مر لبعث وشم في نواثر بعصم

بها العين والأر ثم يمشين خلفه
وأطلاؤه يهضن من كل مجثم

وقفت به من بحر عشرين جفة
فلأيا عرفت للدار بعد التوهم (6)

تَدْرُكُكُمْ غَيْبًا وَتُجِيبَانِ بَعَثًا
تَقَالُوا وَتَقُولُوا بَيْنَهُمْ صِلُوا مَتْنَهُمْ
وَقَدْ قُلْتُمْ:
إِنْ تُنْزِكِ السَّمَاءَ سَائِغًا
بِمَائٍ وَمَغْرُوبٍ مِنَ الْأَمْرِ فَسَنُكْفِيهِمْ (29)

وإضافة عن ذلك، حرص زهير في كثير من قصائده على ذكر الآثار السلبية التي تخلفها الحرب، كما في قوله:

وَمَا لِلْحَرْبِ إِلَّا مَا عُلِمَتْ وَلَقَدْ
مَتَى تَبَعُوهَا تَبَعُوهَا تَبِيمَةً
وَتَضُرُّ إِذَا ضُرُّكُمْوهَا فَتَضُرُّ
فَتَضُرُّكُمْ عَزَّكَ الرَّحْمَى بِقَالِهَا
وَتَلْقَى كَيْفَاءً، ثُمَّ تَحْمِلُ فَتَحْمِلُ
فَتُخْجِجُكُمْ جِلْمَانِ أَشَامَ كُلِّكُمْ
كَأَنَّكُمْ عَادُوا ثُمَّ تَرْجِعُ فَتَقْلِبُ
فَتَقْلِبُكُمْ مَا لَا تُحِيلُ لِأَهْلِهَا
فَرَى بِالرَّيْقِ مِنْ قَبِيرٍ وَبِزَمٍ (30)

وهذا كله يفسر نفور زهير من الحرب، ووجهه للسلام، مما جعله يكسب محبة الضلَّاء، ويبدأ منزلة رفيعة، وسمي بالثَّلي من طرف الرواة جريحاً للسلام. ولا شك أن التجارب التي لقيته دعوة ابن أبي سلمى، كان له بحوزة تأثير كبير في نفسه، وعلى شخصيته، ولما هذا التأثير كين، ولا ريب، إيجابياً

5. عمل الفروا والفراف

حينما التزم، أن زهيراً نشأ نشأة كريمة في حوز خاله بشابة بن النخيل الطغفاني، وأنه لما مات هذا الأخير ورثه زهير، فأصبح من ذوي الفروا (31). ومن جهة أخرى سخر زهير نصيباً مهماً من شعره في المنهج، على عكس كثير من الشعراء الذين اهتموا بالقول في التعصب القبلي، مما جاد عليه بأمرال طائلة انصرفت إلى ما ورثه من خاله، والملاحظ أن زهيراً لم يُجَد في لربَّه بدمه على جمل من جاد إليه بالمصداق، كما فعل الأعشى، والصفينة مثلاً، وإنما وقف مذهبه على سادة عطفان الذين يمت إليهم بوشاة قريش، والذي كانت لهم سائر منكرة في قومه... كسنان بن أبي حارثة، وابنه هرم بن سنان، والحارث بن عوف، وحسن بن حذيفة الفزاري الديلمي، والحارث بن ورقاء

السديدي (32). وقد جاد عليه هؤلاء بصلياً وافرء، نجد كليلها وأصحة عند الرواة بل لقد حملت كثرة ما ناله زهير من عطاء: «صبر بن الخطاب على أن يسأل أحد ولده، ما فعلت الحلال التي كساها هرم لك؟ قال: أبلأها الدهر، قال: لكن الحلال التي كساها هرم لك، لم يلبها الدهر» (33) وأشهر ما روي عنه، قوله في مدح هرم بن سنان:

فَدَجَلُ الْمُتَعَمِّقِينَ الْخَيْرُ فِي غَرَمٍ
وَالسَّائِلُونَ إِلَى تَوَابِهِ طَرَفًا
يَطْلُبُ شَأْوَ اسْرَائِينَ قَلَمًا حَسَنًا
تَالَا الْبُلُوكَ وَيَذَا هَذِهِ السُّوْقَا
هُوَ الْحَوْدُ فَمَنْ يَلْحَقْ بِشَوْعِمَا
عَلَى تَكْلِفِهِ فَسَنُكْفِيهِ لِحَفَا
لَوْ يَسْقَاهُ عَلَى مَا كَانَ مِنْ مَهَلٍ
فَيُجَلِّ مَا قَدَّمَا مِنْ مَصَالِحٍ سَبَقَا (34)

وقد جاد عليه هرم بن سنان بصلياً وافرء، نجد كليلها وأصحة عند الرواة، بل لقد حملت كثرة ما ناله زهير من عطاء: «صبر بن الخطاب على أن يسأل أحد ولده، ما فعلت الحلال التي كساها هرم لك؟ قال: أبلأها الدهر، قال: لكن الحلال التي كساها هرم لك، لم يلبها الدهر» (35). وهكذا كان زهير كثير المال، وصاحب سمو وجاءه حتى لقد حده أحد الفقهاء حين بعير في الماهلية، وكان الرجل إذا ملك ألف بعير فها عين فطها» (36).

وبينما من هذه الحثايات المادية، ما خلقته من أثر بالغ في نفسيته ومشاعره، حدثت في الأخرى معلم شخصيته وسلوكه، ومركزه. وعلاوة على ذلك، كانت هناك مؤثرات أخرى، تتميز بكونها ظرفية، لكن لها أثراً في حياة زهير، ونخص بالذكر منها، علاقته المتوترة ببعض رجالاته والتي سببت له أحياناً بعض المصاعب من الفاحشة الماطفية.

فقد ذكر ابن الأثير في: «إلى زهيراً التزوج لمرأة تدعى لأم أوفى»، وورق منها لولادته: «لخصفتم يد المنية مكرراً، فتشام منها وكرهها، ثم تزوج عليها امرأة أخرى تدعى: كبشة بنت عسر بن سحيم أحد بني عبد الله بن عطفان. وقد أسفاه الحظ مرة أخرى»

ورق منها لولادته هم: كعب وبيزير وسالم (37)، فإن سوء سيرة كبشة، وسوء معاملتها له جعله يهجرها، حتى لقد قدم على تطبيقه «لأم أوفى». ولما حاول أن يرجع إلى هذه الأخيرة خويت أمه، ورفضت صلحه، فعاد مكسور الخاطر، يستشعر الندم، والكلبي يذكر اسمها في أشعره طيلة حياته، كما في قوله بعد أن بلغ من الكبر عتياً:

لَضُرَّكَ وَالْخَطُوبُ مَغِيرَاتُ
وَفِي طَوْلِ الْمُعَاشِرَةِ لَنَقَالِي
لَقَدْ بَالَيْتُ مَنَظَنَ لَمْ يُوَفِّي
وَلَكِنْ لَمْ لَوْفِي لَا يُبَالِي
فَلَمَّا إِذْ ظَنَنْتُ فَلَا تَقُولِي
لَوْفِي صَبْرُ أُنْكَتْ وَلَمْ تَذَلِي
لَصَبْتُ بَيْنِي مِنْكَ وَبِلَتْ مَتَى
مِنْ لَدَاتِ وَالظَّلَّ الْغَوَالِي (38)

وفي المقابل صور زهير في شعره بعض ما كان يقع بينه وبين امرأته كبشة من لوم وعتب، وما كانت تتهمه به من بخل، رغم ما جاد به

عليها، إلى جانب نظرتها المتعالية لآء رجل طامع في الدنيا، يقول:

هَمُّ نَحْتٍ؟ إِنْ لَوْمَتِهَا دُغِرُ
أَحْنَبَتْ لَوْمًا كَالِهَ الْإِزْرِ
مَنْ غَيْرَ مَا يُلْبِقُ بِالْمَلَامَةِ لَا
لَا شَخْطَ رَأْيٍ وَسَاءَهَا حُصْرُ
حَتَّى إِذَا لَخَلَّتْ مَلَامَتَهَا
مَنْ تَحْتِ جِلْدِي وَلَا يُرَى لَقَرُ
قُلْتُ لَهَا: يَا لَوْجِي أَكُلَ لَكَ فِي
أَشْيَاءِ عَنَدِي مِنْ جَنِيهَا خَيْرُ
وَالْمَالِ مَا حَوَّلَ إِلَيْهِ، فَلَا
يُدُّ لَهْ لَنْ يَحْزَنَ قَدَرُ (39)

ولم يفت الأمر عند هذا الحد، بل لقد مجرته هذه الزوجة، ورفضت لومه كما في قوله:

وَقُلْتُ لَمْ كَبِ: لَا تَزِرْنِي
فَلَا وَهَرَمَ لَكَ مِنْ مَزَلِي
رَبِّكَ عَجَبِي وَصَدَنْتَ عَنِّي
وَكَيْفَ طَلَبَ سَبْرِي وَاسْتَبْرِي؟
قَلَمُ أَفْعَدَ بَيْنَكَ وَلَمْ تَقْرُبْ
إِلَيْكَ مِنْ الظُّلُمَاتِ الْكِبَارِ (40)

وإلى جانب جفاء الزوجة، كان وفاة «سالم»، الابن المصوب من لدن زهير، أثر كبير على نفسيته هذا الأخير. وفي هذا الصدد روى ابن الأثير في: «كان لزهير ابن يقال له سالم جميل الوجه، حسن الشعر، فأهدى رجل إلى زهير بريد (41)، فلبسهما وركب فرسا له (خياراً)، ففر بامرأته من العرب، بماه يقال له التمامة، فمالت: ما رأيت ككثير من رجل ولا بريد ولا فرساً لمسى. فما مضى قليلاً حتى عثر به للفرس، ففتقت عنقه، ولشقت البردين وفتقت عنق الفرص، فمات» (42) قال زهير يرثيه:

رَأَيْتُ رَجُلًا لَأَمَى مِنَ الْعَيْشِ جَبِلَةً
وَأَهْلَاهُ بِهَا الْأُمُورُ الْعَظِيمُ
وَسَبَّ لَهْ فِيهَا بَنُونَ وَتَوْبِعَتْ
سَلَامَةً أَعُولَ لَهْ وَغَنَمَتْ
فَلَسَبَخَ مَحْبُورًا يُنْقَرُ حَرْلَهْ
بِمَخْطَبَةٍ لَوْ أَنَّ ذَلِكَ دَخِمَ
وَعَنَدِي مِنَ الْأَلَمِ مَا لَيْسَ عَنَدِي
فَقُلْتُ: تَعْلَمُ إِذَا أَنْتَ حَالِمُ
لَعَلَّكَ يَوْمًا أَنْ تَرَاعِي بِفُلْجَعٍ
كَمَا رَاعَانِي يَوْمَ الْقَتَامَةِ سَالِمُ
يُجِيبُونَنِي عَنْ سَالِمٍ وَأُخِيرُكُمْ
وَجِلَّةُ بَيْنَ النَّسَبِ وَالْأَقْبِ سَالِمُ (43)

وهكذا، استطاع القول في النهاية، أن الظروف الطبيعية والنشأة في بيئة شعر، والعيش في دار حرب، والسكن في منزل جود وكرم، وما ارتبط بهذا وذلك من معاناة وأحزان عاطفية، كان لها الدور الأساسي في تحديد الملامح الأساسية لشخصية زهير، ولشعره، وألها كانت وراء خصوصية الإبداع التي تباينها في أشعره.

لهوهم:

- (1) هو أحد شعراء الفحول في الجاهلية، من أصحاب المصنفات. انظر: المصنف ابن ريثيق القيرواني، 1/258. حتى بمنزلة رفقة لدى النقد القديم، فجعله ابن سلام الجعفي في الطبعة الأولى من لحول الجاهلية رفقة سوا القيس، والثانية القيناني، والأخشي ميمون. انظر: طبقات لحول الشعراء، 1/63. وجعله الأسفهلي في أحد ثلاثة المصنفين على سائر الشعراء. الأعلاني، 10/336. وقد أشار حمد الزينية إلى تقديم قريش لزهير قبل: ثم أدركه لحد من أهل العلم من قريش بفضل على زهير لحد من الناس في الشعر. زهير بن أبي سلمى، إحصان الشعر، 228. ونحله صبر بن الخلف رصني الله عنه بشعر الشعراء. في قوله: شعر الشعراء، صاحب: عن وعن وعن. أراد بذلك أياه الحكيم في منطقته، تلك الأبيات التي تبدأ بمن. انظر: الأعلاني، 10/337. وشرح ديوان زهير، ص: 25. كما تحت بلخشي الشعراء. انظر: المصنف، 1/136. وكان القصص يقر: زهير والنبغة من عبيد الشعر. شعر وشعراء، 1/144. المصنف، 1/258.
- (2) انظر: شعر وشعراء، 1/193.
- (3) شرح ديوان زهير، تحقيق فخر الدين فهد، ص: 157. قري، أي: أقيم. يهولوا: يفزعوا.
- (4) نفسه، ص: 28. من يقرئ: أي، من يصر عربيا يقرأ الحز حتى كله صديق له.
- (5) زهير بن أبي سلمى، إحصان الشعر، ص: 156.
- (6) شعر زهير، ص: 10-9. لم تكلم: لم يقر. لم أوفي: زوجة زهير. والموصلة: ما حفظ من الأرس. والدرج والمتمم: موضعان، والرفعتان بينهما وفوش: نقش بالبرق. ونواثر: عصب قدرج والمصمم: موضع شعور من الزراج. والمعين: الثبر والأرام: الغطاء بينض وخلفة. أي: إذا مضى فرج من التطلع جاء آخر. والأطلاء: جمع طلاء وهو ولد البقرة وولد شظية الصغير. وقوله: يذهب من كل موضع: أراد أنه يمشي ولا يمشي إلا أرضه من ثم يرحل، فإذا طرد أن لوانته قد ألقن ما في لوانته من العين صوتين بولانته، فيذهب من مجتمعه للأصوات، ويرض. وقوله: وقفت بها من بعد عشرين حجة، أي: من بعد عشرين حلالا، ولأياه بعد جهد.
- (7) زهير بن أبي سلمى، إحصان الشعر، ص: 154.
- (8) دراسة الشعراء، محمد نائل المصصفي، ص: 219.
- (9) الأعلاني، 10/364. خزعة الألب: عيد القفار البدادي، 2/333.
- (10) الأعلاني، 10/337.
- (11) الأعلاني، 10/337.
- (12) شعر والشعراء، 1/139.
- (13) شعر زهير، ص: 18. فلا تكفن: يريد: لا تصمروا خلاف ما تظهرون. وقوله: مما يكتم الله يعلم: يريد: أن الله يعلم سر فلا تكفروا أي الصلح. وقوله: فإنيكم: من الإنكاف، يريد: لا تكفوا الله ما في صدوركم فيؤخر ذلك يوم الحساب فتعجبوا طوبى، أو تعجل لكم في الدنيا الفضة.
- (14) نفسه، ص: 168، 170. بدالي، أي: ظهر لي، يترن. مما أقر لي أن يأكلي وكه لا يوتني. والخلف: البالي والدائم.
- (15) نفسه، ص: 27. قوله: من هاب أسباب الدنيا بلقاءه. أي: من ألقى الموت لقيه ولو رام الصعود إلى السماء ليتحصن منه. وقوله: أسباب السماء: أي: أبرياءها.

- (16) نفسه، ص: 25. خط عشواء، أي: لا قصد ولا تهيء على بصير، يقول: أن الدنيا خطب في كل ناحية، كأنها عشواء لا تبصر، فمن أسبته في خطبها ذلك هلك، ومن أسبته عاى وهزم.
- (17) شعر زهير، ص: 243. خولة أصطى. ويحوزه القدر، أي: يجمعه، أريدهم به.
- (18) نفسه، ص: 25. خط عشواء، أي: لا قصد ولا تهيء على بصير، يقول: أن الدنيا خطب في كل ناحية، كأنها عشواء لا تبصر، فمن أسبته في خطبها ذلك هلك، ومن أسبته عاى وهزم.
- (19) شعراء النصرانية، الأب لؤيس شيخو، ص: 510.
- (20) زهير بن أبي سلمى، إحصان الشعر، ص: 78.
- (21) تاريخ الأدب العربي، كلل بروكلمان، 1/95.
- (22) نفسه، ص: 25. خط عشواء، أي: لا قصد ولا تهيء على بصير، يقول: أن الدنيا خطب في كل ناحية، كأنها عشواء لا تبصر، فمن أسبته في خطبها ذلك هلك، ومن أسبته عاى وهزم.
- (23) نفسه، ص: 25. خط عشواء، أي: لا قصد ولا تهيء على بصير، يقول: أن الدنيا خطب في كل ناحية، كأنها عشواء لا تبصر، فمن أسبته في خطبها ذلك هلك، ومن أسبته عاى وهزم.
- (24) رجع. زهير بن أبي سلمى، إحصان الشعر، ص: 78.
- (25) شعر زهير، ص: 34. قوله إذا فرحوا، أي: أغلوا مستبشرين، وطأوا إليه فرحوا إليه ينصرون. وقوله: طول فرحهم، يعني: أنهم ذو قوة يقوم مداني بن أبي حنيفة. والمزلة: جمع أعزل وهو الذي لا سلاح معه. وقوله: ففتننى بملتهم، أي: هم أشرف، فإذا أقرروا منى لقتل بهم وشقوا نفسه بملتهم، ورأى أنه قد أترك آثارهم بهم، وقوله: من مكلفهم القتل، أي: هم أهل جروب.
- (26) دراسة الشعراء، محمد نائل المصصفي، ص: 220.
- (27) وهذا ما جعل لحد أبو حنيفة يقول في هذا المجل: «لملاحظ في هذا شعر قتيبي، أنه يطلق من مملات...» وهذه المملات تنجلي في تغلب العرب واعتز لها واقع طبيعي لا تستطيع القبل أن تعيش من توتها. الالتزام في شعر العربي، ص: 66.
- (28) دراسة الشعراء، المصصفي، ص: 221، 220.
- (29) ديوان زهير، ص: 14-16، سب، صلا صلا حسنا. وخبط بن مرة، أي من خطب ثم من بني ديبان. ويكرل باسم أي: تتفق، يعون. كان بينهم صبح فتشك بالدم الذي كان بينهم أسبا بهم تشق المسلمين والمسلمين: خط واحد لم يقل. والصبر، الخطب المقبول. يقول: نعم الميدين وجدنا الأمر قد أيرمشاد ولمر ثم نبرماد، أي: لم تكمل على كل حال من شدة الأمر وسهولته. وقوله: تلوكتما حينما وديان، أي: تلوكتما هما بالصباح حينما تلوكتا بلحرب، ومنثم: رصوا أنها امرأة صلالة من خزاعة فتخلف قوم، فأنطوا أليهم في عطرها، على أن يفتلوا حتى يموتوا، فحرب زهير بها المثل، أي: صار هؤلاء مثل أولئك في شدة الأمر. وتكر بعض الروايات أن العرب كانت تكسبهم بهذه المرأة، فتكلم وتسلم لغدا، وهو الصلح، وتسلم لغدا لا خير. وبأسب: ممكن. وتسلم، أي: تنجوا من الحرب.
- (30) شعر زهير، ص: 18-19. المرحم: المظنون. وتكبوها نهماء: أي: لم تصدوا أمر بالحرب. وتشر: أي: تكبر. إذا ضربوها، أي: حذروها، يعني: العرب. وتكركم: تتكلمكم وتكلمكم، وتكلم: جلدت

- تكون تحت الرحم إذا لريت يقع الخلق عليها. وتكف: كشفا، أي: تلوكتكم الحرب، ويقال: تكفت الفتاة كشفا، إذا حمل عليها في دمه. فتكم، أي: تكون بمنزلة المرأة التي تكتي بولانته، وإما يطلع بهذا أمر العرب، فتتج لكم: يعني الحرب. وعظمى لكم في معنى: عظمى شوم، أي: كظم في الشوم كأحمر حله، وإما أراد (أحمر شوم) حشر الفتاة، وقوله: ترضع فتسلم: يريد أنه يتم أمر الحرب، كسلمة إذا أرضعت ثم طلمت فقد تمت، وقوله: (فتكلم لكم مالا تكل) لأهلها. يعني: هذه الحرب تكل لكم من هذه الحماة ما لا تكل قري بالعراق، وهي تكل القليل والثرهم، وتكفر نوع من المكمل، والمقصود ما يملأ من المصنوعات.
- (31) حكى ابن الأعرابي قوله: هو كان يشلم بن النخيل خال زهير بن أبي سلمى، وكل منقطعا إليه، وكان معجبا بشعره، وكل بشاعة رجلا مقعدا، ولم يكن له ولد، وكان مكثرا من المال، ومن أجل ذلك أزل إلى هذا البيت في ضلفن لغزوتهم... الأعلاني، 10/361. وما بعدما. شرح ديوان زهير، ص: 14-15.
- (32) زهير بن أبي سلمى، إحصان الشعر، ص: 122.
- (33) الأعلاني، 10/354.
- (34) شرح ديوان زهير، ص: 64، 66. فميتون: الطليق، وبدا غلبا وفقا. والشوق: بين الملوكة ولا سلطان. والجود: هزم. ويطلب شأوها: مبتغيا، وتكلمه: كنهه، الواحدة تكلف، يقول: يطلب كل ما صنع لواء، وقوله: مثله لخطا، أي: مثل ما صنع، يقول: هو مخور إذ سيقا رجل: نعم، يقول: لأنها تقدماء في الشرف، فلي سيقا مثل أسبته سيق، ومنه قول العرب: هل لك في أن أسبته وأسبته لتأخذ المهلة. الأعلاني، 10/354.
- (36) شرح ديوان زهير، ص: 13.
- (37) راجع: الأعلاني، 10/362. وشرح ديوان زهير، ص: 12.
- (38) شعر زهير، ص: 166/165. لصرك: قسم في معنى بقله وحيفه. والفتلي: فتباغض. والخطوب: الأمور. وقوله: سخرات: أي: من حل إلى حل. والمعاذرة: المصلحة والمخالفة. باليت: من البداية، ومظنها: ميهل، من قوله: طختن ظنن ظنن.
- (39) نفسه، ص: 243، 242. لعت: لامت. وأصيت: يقول لمت لوما كنه الإبر في الصدر. والذعر: الخوف والفرج. وقوله: من غير ما يلقى الصلح، أي: من غير شيء يقتضي الصلح، ويوجبها. وزمي، أي: كفي، والتفري: ولا تعجل. وخزل: أصلى، ويحوزه القدر، أي: يجمعه، وينحب به.
- (40) شعر زهير، ص: 175. مالك من مزل أي: ليست زيفتك ريزة مودة وزجة. والاصطبل: تكلف الصبر. والملمات: الأمور، ما ألم بها، أي: ما كنى منها، تصف نفسها بالحنان، والسب وقوم الرواة.
- (41) البرد، كساء يلتصق به.
- (42) الأعلاني، 10/363. شرح ديوان زهير، ص: 249، 250.
- (43) شعر زهير، ص: 271. غبطة: سرور ورجاء. والصبور: الصبر. وقوله: ينظر حوله، أي: ينظر حوله ويمينا وشمالا من الخيلاء. وقوله: كنت حالما: يخاطب إليه ويقول: ما كنت من الصبور والصابر بمنزلة الخلم. وقوله: نكلك يوما أن تراعي بلفج: يخاطب زهير المرأة التي حالت إليه سلفا، بقوله: يصيبك شر مثله.

خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكم) نموذجاً تطبيقياً

مصطفى عبد الفنى*

وربما كان (مجنون الحكم) لسالم حميش* هو أول نص مغربي سمي صاحبه فيه إلى هذا ، لقد سمى إلى تخليق تناص متعمد، مما يشكل إضافة إلى الرواية المغربية التي لم تتجاوز - في كثير - الأنماط التقليدية من وحدة مكانية أو دور للراوي الوصفي الإثنوجرافي.. وما إلى ذلك^(١).

فلتسهل قليلا عند عدة ملاحظات حول صاحب النص وطبيعة المصطلح، قبل أن نصل إلى رواية (مجنون الحكم)، لتكون نموذجاً تطبيقياً لعناصر التشكيل الفني في هذه الرواية

-٢-

ملاحظات أولية:

يتمنى سالم حميش إلى هذه الفئة من المثقفين المغاربة التي تعمل - بالمهنة - في حقل الفكر، وتسعى بالوعي التطبيقي إلى تحليل الواقع المغربي - سواء في الدولة أو الشارع، التاريخ أو المجتمع -، وفي تحديد المفاهيم في أعلى

-١-

عبيراً فوق مدارس نقدية كثيرة، قد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في النص، وإدراج النص في التراث؛ فالنص الذي يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويعيد استطاعتها خلال الوعي التراقي في نسج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بني جديدة يتكون منها الخطاب الروائي المعاصر

وبشكل آخر، فإن النص المؤسس، ينبع - أساساً - من داخله؛ حيث يصبح التناص شكلاً مفتوحاً على قيمنا النقدية والتاريخية، خاصة حين نستعيد هذه القيمة في ضوء الحاضر بكل ما فيه من قضايا وأشكال، فلتلصص الماضي ووضع في الحاضر برعي شديد يمنح القارئ تمثلاً مباشراً لهذا الخطاب.

* المهر الأدبي بجريدة «الأهرام»، مصر.

صبيحة خاصة بتاء على تعرفنا هذه المناهج ونحاولنا معها. وعبروا فوق مصطلحات كثيرة هنا كالتناس Intertext أو عبر النصية Textuality** أو التراث Heritage بالمعنى السائد لدينا، فإن التناس الذي نعيه هنا هو إعادة إنتاج النص؛ بحيث يكون علينا - بعد القراءة - التأويل إلى «خطاب» محدد.

وهذا يعني ببساطة أن التناس هنا وعلاقته بالتراث عبر النص يكون بالناحية قدر من المعرفة الجديدة التي يتماهى معها الروائي للوصول إلى ما يريد، ومعنى النص المعاصر هنا يرتبط - في السياق الأخير - بالنصوص التراثية؛ بحيث يصبح التأويل الأخير أسير ولقرب مثالا.

٤-

وثمة خصوصية في التناس لا يجب إغفالها قد، وهي خصوصية نابعة من كون التراث يمثل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لئاء ومادته هي اللغة العربية «الغنية بمفرداتها التي جمعت ذلك التراث وروحته وحفظته»، وهنا يستعمل الناص التابع من التراث والتابع له في كثير من مقدراته أخية قصوى، خاصة أنه - أي الناص - وجد في هذا التراث بأشكال كثيرة دون أن تنبه إليه.

في التاريخ العربي عرفنا أيام العرب في الجاهلية بشكل مباشر، والعديد منها في الشعر الجاهلي، بل عثرنا عليها في عديد من المعارضات الشعرية في كثير من أشعار العصر الأموي أو العباسي، ووصلت إلينا في العصر الحديث أصداؤه متباينة من هذا الناص نجلدها في نهج البردة لأحمد شوقي (متناسا مع البوصيري من قبل) كما عرفنا أصداؤه كثيرة منها في الشعر والنثر، في الكتابات النثرية وفي المسرح، عند علي أحمد أمين وأحمد باكثير كما عند صلاح عبد الصبور وجد الرحمن الشراوى... إلخ.

نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذا التناس في كثير من تراثنا العربي.

ليس ذلك تريدنا لقولة أن هذه بصاعتنا رجت إليها، فنحن وجدنا التنظير والإبدال في هذا التنظير، وذلك التفسير في المدارس الأوروبية الحديثة مع فوكو وبارت ودريدا ولندا

مستويات التجربة، ثم في تطبيق الثانية على الأولى للوصول إلى حكم هادف. فإذا بقي شيء بعد ذلك من شعور بالنص أو بالأسى فإنه يحال - في شهادة عبد الله المروى - «على التعبير الأدبي»^(٢٢). فالشعور يرتبط في الأساس الأول بالتنظير، واللاشعور يرتبط - بعد ذلك - بالتعبير. الأول يرتبط بالتشكيل الإيديولوجي، والآخر ينتمى إلى التشكيل النفسي، وهو ما يلاحظ معه صبيحة الإبداع عنده.

إنه يرتبط بالوعى العام والمؤسس بشكل خاص، فالكتاب هنا ليس مبدعا كالمبدعين الآخرين، إذ إن وراءه نتاجا نظريا فلسفيا متراكما ومميزا عبر أطروحاته للتولية. ومن هنا فإنه حين يمارس الإبداع، لا يتطلى قط من كونه «مستعبدا» واحة الماضي وحسب، بقدر ما هو مكتشف لمناطق الاجتهاد الإيجابي به والمناطق المصبغة حوله، وحسبنا أن تلقى نظرة سريعة على نتاجه الفكري والفني لثرى إلى أى مدى توفر لهذا الراوى وهى قائم بحرك اللامعى الفنى لديه^(٢٣)، وهو ما يتعكس ليس على كتابته الإبداعية أو الفكرية وحسب، وإنما أيضا على «وزن الناقد في تصديده لأحماله، وهو ما يصل بنا - بالتعبية - إلى طبيعة المصطلح الذى لا نستطيع قراءة نصوص حميش دون أن نعرفه أو نقرب منه

٣-

رغم أن تطور فهم الناص اقتضى مرحلة طويلة عرفنا فيها عددا كبيرا من النقاد الغربيين، فقد كان من الصعب أن نتعامل مع النص الروائى هنا من منطلق مفهوم معين أو مدرسة محددة سلفا. وسوف يكون فهمنا هنا هو مدى فهمت لهذا المصطلح أو ذلك^(٢٤)، قبل أن نعاود النظر إليه عبر النص الروائى (تطبيقيا) بشكل أكثر وعيا وعمقا، خاصة أن ناقد النص الإبداعى هنا يحيره تعدد المصطلحات وتصنيفها في أطر كثيرة لا يمكن أن تطبق من خارج النص وبالتالي، فإن التعامل مع النصوص سوف يكون من داخل النص لا من خارجه في المقام الأول. وهو ما يشير إلى أن تعاملنا مع النص سوف يتحدد حول صبيغة «مبهجة» أفدنا فيها لم المحاولات النقدية في هذا الصدد، وفي الوقت نفسه لم نستطيع الارتباط بأى منهج منها، وإنما سعينا إلى تعميق

وعلى هذا النحو، سنقترب أكثر من هذه العلاقة بين التناس والتراث في الرواية العربية عبر هذه المحاولة التي تسعى لرصد التغيرات المعاصرة التي تمر بها.

ونحب أن نشدد هنا على أن هذه المحاولة التي نقوم بها لا توهم لنفسها أكثر من أنها تحفيز لرصد هذا الوعي بضرورة تطوير الرواية العربية عبر تأكيد التشكيل التراثي في هذا العالم.

وسوف يكون هذا من خلال عدة ملامح على هذا النحو:

- ١- إشارة النص.
- ٢- ضبط النص.
- ٣- التشكيل بالتراث.
- ٤- عناصر التطور الفني

٦-

١- إشارة النص

القراءة المتأنيبة للرواية (مجنون الحكم) تتخطى مرحلة المتعة، أو اللامعية في الذاكرة أو الاستمتاع وحسب إلى أبعاد من ذلك.

إن الهدف الأساسي يصبح تصريف الخطاب الدلالي لهذا النص، فالوصول إلى مثل هذه القضايا التي يريد الكاتب مناقشتها في لحظة التاريخ المعاصرة. ومن هنا فإن القراءة الخاصة تصح قارئ سالم حميش قاعة تؤدي إلى معنى سياسي تابع من التناس بين التراث والتراث، إنها تجمع بين لغة المصادر التاريخية ولغة الكاتب لتصل بنا عبر إقناع «التناس» إلى المعنى السياسي الذي يلعب علينا أكثر من أى معنى اجتماعي أو سيميائي آخر رغم اتساع أفق المعنى وتزايد

وبعيدا عن الإشارة إلى أدوات التشكيل - وهو ما سنفرغ إليه أكثر - فإن لغة الكاتب تطهر - عبر هذا التناس - جملة القضايا التي تلبي في مقبعتها قضية الديكتاتورية أو الطغيان. فمنذ الصفحة الأولى من النص، نحن أمام مجزئات

هاجنز وكرهستيفيا وكتر... وغيرهم، غير أن هذا التشكيل الحلاق نجده - بالفعل - في تراثنا بشكل عفوي، غير أن نظيره وتعميقه جاء عبر هذه الكتابات النقدية الغريبة.

نستطيع أن نجد هذا في كثير من تراث العرب، وأكثر من ذلك نستطيع حين نجده ألا نقول إنه إشارات إلى نصوص أخرى بشكل مجرد لمنح الحكمة أو الإشارة التقيدية، وإنما نجد هذه الدلالات النصية في تراثنا تقوم بدور الوسيلة في الوصول للخطاب الإبداعي، الوسيلة (لا الغاية)، وهو ما يعود بنا إلى النص الذي بين أيدينا مرة أخرى

التراث والتناس

(نموذج تطبيقي)

٥-

ينتمي نص «مجنون الحكم» إلى الرواية العربية الجديدة في امتداداتها المعاصرة؛ حيث يركز فيها الأهمية على النص خلال نفسه ومادته التخيلية (نلاحظ بتجديد برادة^(٥)) أن بعض التجارب الروائية العربية لارتداد مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحديسي (ربما) مع مكونات الواقع العربي ومع محركات التراث ومحتيلاته. فهذه السرد القصصى والروائي منفردا في ثروة اللغة المتحولة عبر الزمان، ومستوحيا للحكي الشفوي ولفضاءاته. ومن هذا التناقض المستمد من التراث ومن النتاج العالمي بذلت نتسج قصائد الرواية العربية الحديثة المتجاوزة للاستساخ والقبض على الواقع

وعسى هذا أصبح النص التراثي (أى المستمد مادته الفنية من التراث) عملا أساسيا في إنتاج الإجابات الكثيرة التي نريد الوصول إليها ثقافيا وسياسيا. وهنا فإن «مجنون الحكم» تقدم لنا مثالا يستوعب فيه صاحبه التراث، محكما أثناء الحكى وبعده، بأن يقدم أجوبة مجتمع المستقبل العربى في حالة الغفوة بالخطر مع افتقاد الديمقراطية والانزلاق إلى هو «المعولة» وويلاتها في عالم تفتتت الكيانات الصغيرة، والشغاف المتناثرة هنا وهناك دون التمسك بمركز أو بؤرة نابذة من عمق الهوية وخصوصيتها.

متواضع مع الكاتب عند قارئه، لأنه يشكل الذاكرة الجمعية العربية بما يشير إلى الميثولوجيا التاريخية والشعبي في آن. بيد أن هذا كله يحدث في ضبط تعبيرى بارع نستطيع أن نسميه إطار النص أو محيط دائرته Paratextualité، وهو بمعنى على هذا النحو:

إنه، منذ البداية، يقتطع نموصا معينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المحورية التي يكتب عنها، وهو لا يتروك في فعل هذا في بداية كل وحدة داخلية سواء سماها مدخلا أو بابا... إلخ، لتعاضد مع النص.

- ولا يلبث في الصفحات التالية أن يستعيد لغة المؤرخين وتكوينهم في لغة خاصة به يمنحها منذ البداية هويتها في الضمير «هو» الذي يردد بين كل فقرة وأخرى، مترجما في «نص» بارع ما يريد.

- ويتحول الضمير من «هو» في لوحة تالية - إلى (أنا، أنا للدخان المهبلي) - حيث تتحول اللوحة الجديدة إلى ما يشبه السيرة الذاتية للحاكم، فيما لا نعلم بين كل فقرة وأخرى كلمة أو عبارة تنم عن الدلالة «إياكم والبياض» من طيعة السياسة والاستبداد/ الوجه الآخر للسياسة/ لأرقن القاعدة/ إلخ. (٦)

- لا تلبث أن تنتهي هذه المضامين التي تكون أصوات جوقة متنافرة، لكنها حادة حاضرة في آن، لتخلص بعدها إلى أبواب، كل باب يحتوي على أكثر من لوحة طويلة (III، III)، وخلال هذا يأتينا صوته الروائي بلطفه المتميزة، متدخلا فيها - ببراعة شديدة - أصوات التراث عبر مؤرخيه - مستعينا من آن لآخر، في برامج تاريخية وإحياء بالعديد من القصص التاريخية أو قطع الشعر الممتزجات طيلة السنوات التي حكم فيها الحاكم بأمر الله الرعية. وهو في هذا يظل دائب التنقل بين المجالس الملكية والأعيان القديمة والذم الخيرية والواقع الدامي.

- ولا يفوتنا هنا أن الراوى يمنح المتن عتاوين تراثية من مثل «سجلات الأوسر والنواهي» و «من آيات النقض و...» بما ينفي عنه أنه استفاد من التراث في ثوبه القضاة دون أن يتوقف عند محددات ذالة وإعية.

لعدد كبير من المصادر التاريخية (الوزير جمال الدين/ سبط بن الجوزي/ الحافظ الذهبي/ المكي ابن السعيد/ المقرئ) وكلها لا تخرج عن هذا التناقض المرير في شخصية الحاكم، وهو تناقض يقود منذ البداية إلى هذه الدلالة الرئيسية في النص: نحن أمام صفات ثابتة لا تتغير بين هذا المؤرخ أو ذلك. ومع ذلك، فإنها تظل ثابتة كأن نقرأ مصفوفة فردية واحدة لا تخرج عن:

سبح الاعتقاد

خلافة متضادة بين..

سبحا حيا ما كرا

ردى السيرة، فاسد العقيدة

مضطربا

يعتريه جفاف في دماغه

كثر تناقضه

ومع توالى التهمين الوعي للغة في الصفحات التالية، نستطيع أن نقف عند التفجيرات الحادة التي تلفت إلى سيرة الحاكم حين يملك سلطة مطلقة، ولا يملك علوا من الحرية المسؤولة المنظمة غير مؤسسات ضرورية كما يجب في الدول الإسلامية، أو مؤسسات دستورية كما نعرفها الآن في الدول المتقدمة. وريدا رويدا نكتشف - رغم أننا نهبط إلى قاع هذا المجتمع الذي عاش فيه الحاكم بأمر الله، والتداخل بين أحكام المؤرخين، المتحلف والصادق في آن - أننا نعيش في نهاية القرن العشرين، حيث يمتد الزمن من القرون السابقة حتى اليوم، وكأن الزمن يعيش ديمومة الصراع على الحكم الدموي، وحيث يقف على الجثث دائما حاكم طاغ تنير أقمته، لكن يظل وجهه هو لا يتغير.

٢- ضبط النص

والنص منذ البداية يستعيد من نصوص تاريخية مكتوبة، ومكان كثيرة شائعة عن الشخصية التي يكتب عنها، ومناخ زاخر بالاشعور والعلاقات المتناهية والاستدعاءات المتكررة، وهو يحيل ما يريد في عصره إلى سياق آخر ليستعيد عبر هذا التناس في براعة شديدة. إننا أمام سياق معروف يحيل على ما مضى في الظاهر، ويحيل النظر إلى معنى شعوري

ما بين الشعراء والنصوص والأحياء بهاجسه
الحياتي، فهذه لتلك الحياة، وإنهماكه الداخلي
فيها من جانب ثان.^(٨)

إن الروائي هنا يظل واعياً لتداخل النصيرين في نسج
واحد. بيد أن هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن سالم حميش يبدو
في هذا النص - في الظاهر - أنه يستعين بالنصوص السابقة
ولا يحاول توظيفها، بينما هو في الخطاب الروائي - الخفي -
يؤكد استيماها وإعادة إفرازها في هذا النص للقارئ، ويكون
هذا مفيداً للاقترب أكثر من عملية استلهاهم التراث. فمن
الملاحظ أن الروائي، هنا حرص على الإفادة من التراث،
تراث التاريخ والرحالة العرب، فضلاً عن هديد من المصادر
للمعاصرة التي تعكس فضاء الرواية كدوائر المعارف وبعض
السير والتراجم وبعض كتب الأدب، وكلها تتناص على أكثر
من مستوى:

- أما على مستوى الثنائية، إذ نجد هذا في الوحدة
الأولى بوجه خاص، حيث نلاحظ ثنائية التناول المفرد/
التراخي والمعاصر التي تدخل بالروائي إلى فيض الذات الروائية
بشكل بليغ، بحيث نخال أننا نفتقد هذه الذات في تأكيد
الدلالة وتداعها

- التطريز في المتن، وهو التطريز الروائي في المتن ونجده
بوجه خاص في الجزء الثاني من الوحدة الفنية، حيث لا
يستطيع الروي المعاصر - رغم تجلياته الفنية - أن يخلص من
مكونات التراث في الحكى، خاصة في تراكيب الجملة
وإعادة إنتاجها في سياق النص المعاصر بغير أسرها بين
مزدوجين. وإعادة استثمار النص الروائي هنا لا توقع الكاتب
في أسر الثورط «الدرجماي» أو التكرار المحلل أو الوقوع في
مزالق إعادة تكرس لغة ماضية في التعبير عن قضية معاصرة،
وهو ما يتأكد بها كشف الدلالة.

- وبمضى في هذه الإفادة ببراعة من عنصر السردية
الذي يستوحى صيغته من طرائق السرد التراثية الواردة في
عديد من كتب التراث، وهو ما يتسق مع الإطار التراثي العام
للنص ويسهم في حركة الحكى أكثر عبر استخدام الثنائية
والتطريز أو الاستلهاهم أو المفردات الشائعة في اللاضمور
الشعبي، كما رأينا في هذا النص.

- ولا يفوتنا أن نصير في ضبط النص إلى أنه كان واعياً
للمبانيات دائمة سواء من النفل (النصي) أو من المتن
الروائي، بما يمكن أن نقول معه إنه كان بارعاً في تبين أن
البديعية دائماً تمثل وحالة عقلية ونوعاً من العمل يحصل
اتجاهاً واعياً على حد قول البعض، وهو ما يؤكد وعيه بالجمال
التناسي الذي عمل فيه النص، وما يصل بنا إلى الملصح
التالي.

٣- التشكيل بالتراث

ويجب أن نحدد أكثر درجة الوعي بالتراث عند الروائي
المعاصر، متخذين من (مجنون الحكم) مثلاً لها، فهذا النص
لا يستمد دلالاته الأولى من النصوص التراثية - كما قد يبدو
- وإنما يمنحها دلالات جديدة (أولاًها دلالة الهوية)، فما
يمكن أن نصل إليه عبر النص الجديد وهو نص (مركزي)
يستفيد من فائض الذاكرة للحية فيما يريد، وهو ما يبدو
واضحاً في هذه التجربة الإبداعية، التي نكتشف معها دلالة
تداخل النص في التاريخ والتاريخ في النص، وهو ما يدفع
البعض للقول بأن:

تحديد التناس ما بين مدى أفقي وآخر عمودي،
وإذا يلتقي الأفقي الظاهر، فإن العمودي هو
التكوين. الأول هو المتحقق عندما نرى النص
معيناً كحلقة في سلسلة من النصوص، سابقة
ولاحقة وحالية أما العمودي، فلا يكتفى بهذا
التحديد، لأنه يمتد ما بين الآن والبعيد
والأحرف والتقاليد والمعايير التي تتيح للخطاب
امتياز الحالي^(٩).

وهذا يعني أن مفردات التراث محددة حين نعرف أن:

الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه

بالقائلين قبله إلا استناداً إلى هذا الموروث، وأن
المبقرة الجديدة تمارس فعل المصادرة والأخذ
والتحويل والتشجير، لكنها تأسس أبداً لما هو
جديد بموجب فعلين، أحدهما تاريخي، كما
يفعل أبو نواس... (و)، ثانيهما ديناميكي،
تفاعلي، يتشكل من خلال العلاقة بالسور النثر

اللغة، فكل شيء في هذا النص يعود بالمفضل إلى اللغة في المقام الأول.

- الشعرية:

يجب ألا تنسى هنا أن سالم حميش جاء إلى الرواية من باب الشعر كذلك، ومن ثم، فإن لغة السرد الذاتية عنده لا تفقد هذا التأثير إلى حد كبير. فمن المعروف أن سالم حميش له عديد من الإسهامات الشعرية والشعرية المتدفقة رغم عمله التنظيري، ونستطيع أن نذكر أن آخر نص صدر له حتى كتابة هذه السطور كان ديواناً بعنوان (آيات سكنتها .. وأخرى)، بما يشير إلى أن الشعر يفرض كيونه على اللغة.

وقارئ (مجنون الحكم) يلاحظ هذا العصر الشعري العنيف، فمن المؤكد أن لحظة التعارف بين القارئ والرواية هنا كانت اللحظة الشعرية المتماوجة بمرورها، المتعددة بمحتلاتها.

- الشخصية المحورية للروائي:

ومن الملاحظ أن الشخصية المحورية للروائي تكاد تتمازج مع الناص، حتى لتكاد تختفي في تلافيف النص، فتمتص فكرة «موت المؤلف» التي ذهب إليها رولان بارت (١٩٦٨) لم يعد الروائي آخذاً مصبته، وإنما أصبح على وعي أسر بتفتحه على قوالب الآخرين مؤسماً - عبر الناص - الهوية العربية؛ فالنص المعاصر هنا مفتوح على تراث حال. النص مرتبط إلى تصحيحات متباعدة ولهجات سابقة وإشارات تاريخية جامعة وأخرى بالية... وكلها تقاطع مع الخطاب العام لتصل إلينا عبر النص. ومن هنا، فإن الشخصية المحورية للروائي لا تمثل أهمية كبيرة بقدر ما تعبر عن الهم العام.

- الحوار: تجلده متسقاً تماماً في متن النص المعاصر، وهو الذي تجلده بين وعي الروائي وعديد من أشكال الوعي الأخرى داخل النص وخارجه (حيث تعدد استجابات القارئ وتصايف). ومن هنا، لا يصبح الحوار تصبيراً عن حالة يريد الروائي الانتهاء منها، وإنما وسيلة نفهم كنه الأشياء وكشعها والخروج بها إلى الأضواء العام، وهو ما يقترب بنا أكثر من عديد من عناصر التطور الفني.

١- عناصر التطور الفني

وعناصر التطور الفني هنا كثيرة، نستخدم في فضاء متميز ونمى كيفية الربط بين الماضي والحاضر في عديد من شعراته، ونجد أنفسنا أمام العديد من هذه العناصر.

الشخصيات والأحداث والمحاكاة الساخرة والسخرية الدرامية والتلاعب بالألفاظ وكيفية استخدام اللغة والشعرية المالية وتبادل الضمائر وتحريك الشخصيات... وما إلى ذلك.

وسوف نكتفي هنا بالعناصر الثلاثة الأخيرة لنرى إلى أي مدى استطاع سالم حميش الإفادة من التراث في تحريك عيوط الناص داخل النص.

- اللغة: لاشك أن اللغة تظل من أكثر عناصر الناص حيوية وقاصية.

ولغة مثال لا يد من الإشارة إليه هنا، فإذا كان على الشاعر أن يجيد استخدام أشكال الشعر وتماوجه المميز، والمسرحي يجد هدفه في التمثيل الخطائي، فإن الروائي المعاصر يجد في طرائق السرد اللغوي مبتغاه الأول. إن سالم حميش استعاض بالبناء التقليدي العربي بناءً آخر، راهن فيه على استخدام اللغة وخاصة لغة السرد داخل لعبة الناص. فالنص السردى ليس غير قطاع فني، تمثل آلة المنزل فيه

هوامش:

(٥) سالم حميش، مجنون الحكم، السلطة الروائية، رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.

(١١) فخر علي سبيل المثال.

- حمداني حميد، الرواية المحرقة، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٥.

- مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي العربي في الرواية، هيئة الكتاب، ط ١٩٩٧/٢.

(٢) مجلة آفاق، حمد غسان عن الأديب المغربي، العدد ٢٠١، يناير، فبراير.

١٩٩٥ لسنة ٢٣ ص ١٥.

(٣) - في نقد الحاجة إلى حاركس، دار الصور، بيروت ١٩٨٣.

- معهم حيث هم، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).

- كتاب الجرح والحكمة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).

- العفكيات الإيديولوجية في الإسلام، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٣ (الطبعة ٢).

- مجنون الحكم (محرر: انتاد للرواية)، لندن، ١٩٩٠.

- الاستغراق في أفق السداد، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط ١٩٨٨.

- رولان بارت، *نص النص*، ميسى الشملى، الرباط.
- محمد عثمان، *المصطلحات الأدبية الحديثة*، ترجمان، ١٩٩٦، ص ٩٦.
- من المفهوم *Intertextuality* نظر مادة.
- Julia Kristeva - *Semiotike* - Paris: Seuil. 1969
- *Le Poétique de Dostoevski*. Paris Seuil, 1970.
- Michél Riffaterre, *La Production du texte*: Paris: Seuil, 1979
- (٥) محمد يونس، *أسئلة الرواية*، المنار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٦٧.
- (٦) يمكن العودة إلى كثير من النصوص في النص الروائي مجنون الحكيم لتليل على هذا خاصة ص ٢٠، ٢٢.
- (٧) مجلة *علامات*، جدة، نظر الدراسة الأولى للنقاد محمد الموسى عن المقارنة والجلس، ٢٦ م ٧ ديسمبر ١٩٩٧.
- (٨) السابق.
- محسن الفقى، *لبن شامة لرواية*، دار الآداب، بيروت.
- ديوان الانطاس (شعر)، دار الطليقة، بيروت ١٩٩٢.
- *مغامرة السراب* (رواية) مركز لتعاى للمرى، المنار البيضاء - بيروت ١٩٩٦.
- *الحلولة في ضوء لفظة التاريخ* (نقد الطبع).
- *De la formation idéologique en Islam*, Paris éd. Anthropos, 1981, 2^e éd, Rabat: Guessous, 1990.
- *Partant d'Ibn Khaldûn, Penser la dépression*, Paris/ Rabat éd. Anthropos - Edino, 1987
- حسن محمد حماد، *للمعنى النصوص في الرواية العربية*، جدة الكتاب، ١٩٩٧، ص ١٧.
- استلنا في هذا، بعيد من المصادر العربية والغربية منها:
- *تفاعيل النصوص*، السابق.
- وليد الحجاب، *دراسات في معنى النص*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة الكتاب الأول ١٩٩٥.



خصوصية الموضوع

ومحليته في القصة العراقية

فهم عبد الأمير

من لفنصره لي كنه بطون حبوب وعمر
ما هو الزمان والمكان كمصريين داخل الحدث،
تماما كالصور العظيمة الخالدة التي تبدها
هي مزيج من ذاكرة الشخص وخياله المتمثل

في الصورة





«عنى الأحص لاشارة لى حادثة ما تمثلك

بقائه بين الغتة ونسبى كى من حبس

بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

والقصص العالمية العديدة محملة بموضوع ذي خصوصية المكان، فهي تأخذ أبعادها تكملها تكون شهادتها على ولادة الحدث في العمل الفني، «ولادة العمل الفني نفسه وخاصة في القصة القصيرة» فهي لا فقدت ملامحها داخل الموضوع وعلميتها تحولت إلى منظوره صائغة لأهوية لها واعتبرت من أدب الغربه والاستلاب عن العلم ومعلوم أن الأدب العالمي من خلال مشكلاته وأن تقدم على موضوعه وترك محليته قديلاً فإنه يحاول أن يجد من يراه وأن يعنى بخصوصيته أي أن نجد هذه السهات وقعاً في مصوب، «ما عاينى موجات الحديد من طغراف عبر العلم ولاد فاني لم تلم طويلاً لافتقادها أهوية» وهذه سمة ليست محبة أي في العراق فقط وإنما سمة عالمية عامة، ولكن كيف تحسرت مثل هذه الموجات، الجذبوية الربعية التي حاولت أن تقدم أدماً شكلاً غمداً من خاصية المضمون، وأن وجد فإن حصائصه مسئلة وكذلك بمادجه، وكيف أن القصة حاولت التصل من سائهم المعاري وصورها عبر التحرير الشكلي الماقد لكل خصوصية تى عن تكوين متكامل لشخصية لأساك وبدا ومن منطق هذا البحث سأحاول أن أصل إلى تكوين قصصي غر

نقائمه، و... من حطة... بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى بى حمة بى

من مادجه القصصية المتوفرة

محاولات العة الأولى

اعتبر سوابب الخصبان بداية حقيقية وصحية تكوين قصصي فاعل عنى صعيد الكم، «صناعة إلى نتائج الرواد مثال عند الحق فاصل، وعند المجيد لعني ودواسون يوب وجعفر الحنبلي فقد ظهر جيل جديد من لكاتب قتل نوعي متطور مستمد أصوله من كتابات القصة «بروسية» ومن وقعية رواها وتحليلاتهم المعقدة على صعيد الرواية والقصة كأعمال مكسيم غوركي وفيدوردستيفسكي وأمان توزجيف، «يطون جيحوف وغيرهم إلى واقعية انعادية لأدعة ومكتشوفة عثت في القصة، الأمر بكة عدد كل من أرسكين كالديويل وجون شتسيت، وهو رد فاست وريتشارد رايت وغيرهم، وقد أثرت هذه الأعمال الدرامية الكبيرة في ساليب العديد من الكتاب لشباب (بذلك) أمثال عبد الملك بوري وفؤاد البكري، وعائب طعمة فرمان، ومهدي عيسى الصقر، ومحمد رزاقجي، وسافرة حميل، وعبد الله بيارى وغيرهم من الكتاب في تلك العة» وقد مشيت كتابات الرواد بدقتها في استحصار المكان وسك

الحكومية اصامة الى البيوت والشوارع وكذلك الارقة والمدن الصغيرة المبشرة بما فيها الارض والجبال وسفوحها والمناخ وعلاقته وتأثيره بالافراد وحياتهم بصورة عامة عند البعض الآخر.

وهذه خصوصية انفردت بها القصة العراقية وعلى طول اعوامها الاولى متنتية في منتصف الخمسينات ومن اهم روادها كما اشرت الى بعضهم يوسف مكي^(٣)، وعبد الرزاق الشبيخ علي^(٤) حيث برزت الموضوعات المحلية المرتبطة بالواقع الفقير والانسداد العاطل عن العمل، والمرأة التي تتبع جسدها في بيوت عائلية، والموظف الباحث عن حياة لائقة فلا يجدها فترتاد الحيايات كتسويض عن الواقع المروري الذي يجياه كما عبر عنه غائب طعمة فرمان في مجموعته القصصية الثانية (مولود آخر) وفي روايته (الحلة والخيران) بعد ذلك وامتازت هذه القصص بموضوع محلي يعالج مشكلات آنية حادة ويشير الى محلية ضيقة من خلال الرموز والاشكال المكانية وحتى الزمان الذي كان يبدو واضحاً من حالة الجور وتقبلاته وعلاقته بالافراد والشخصيات القصصية وتأثيره عليهم^(٥).

وفي منتصف الخمسينات تقريباً صدرت عدة مجلات ادبية^(٦) عنت بالقصة اضافة الى ظهور صفحات ادبية تابعة لعدة صحف صباحية ومساءلية نشرت نهاج قصصية متطورة

فقد نشر فؤاد النكري قصته «العيون الخضر» في مجلة الاسبوع، ونشر عبد الملك بوري عدة قصص في الصحف المحلية اذكر منها «العائلة والجردى والربيع» بعدها صدرت مجموعته القصصية (شيد الارض) حيث امتازت قصصه بوصف دقيق للذوات والاشخاص المحلية وتجرباتها وبحثها اصافة الى وصف للمكان ابتداءً بالشارع وانتهاءً بالضوء والظل الذي يحسم هواجس الشخصية ويمنح بظلاله الصغير التصور اللامع مثل قصة «الرجل الصغير» الباحث عن بيت بلدية في ازقة بغداد والى الرجل المتفقد الكبير الذي يواجه الجدار الطويل في قصته الدرامية والجدار الاصم» اضافة الى قصة «سلطان» المنشورة في احدى المجلات والتي عنت بالمكان، البيت والجدران والسلام المشيلة بالطابوق والجص.

ويأتي فؤاد النكري ليقدم «الوجه الآخر» حيث يظهر الشارع، شارع الرشيد، والمقهى مقهى حسن عجمي، والبيت والرفاق يبت في الحيدرخانه الح كوحلة قصصية فعلية متأسكة مع وجود الحدث

ويكتب غائب طعمة فرمان مجموعته القصصية الاولى «حصيد الرمح» يتناول فيها شحوصاً ذات سمات محلية ثابتة الرؤية تتكون في الداحل لتحمها الفكرة الرئيسية التي شعلت بال كتاب القصة

اتدراك الا وهي الوضع الاجتماعي المزري الذي كانت تعيشه الشحوص الحقيقية وتحرك في السطور اضافة الى تعرفنا على نماذج من النساء والاطفال والشيوخ والساعة داخل الارقة اضافة لحركة الناس الباحثين عن اشياء يتوهمونها ولا يعرفون لاد، يتخطون ومن خلال الاشارة الى الاحتلال الانكليزي للعراق وخاصة في مجموعته الثانية «مولود آخر».

وتتكشف هذه القصص عن عدة مستويات من الاساليب فمد البعض اساليب حديثة تعتمد التداخي، اي تداعي الافكار والاحداث عند الشخصية، او من العناية بالحبكة القصصية المبني على ترابط عضوي بين الشخصية ومكانها، وهذا تستطيع هذه الحبكة من الكشف عن احداث واقعية تصطبغ بها الحياة وتتكون فيها الاحداث، لذا فان وجود هذه النظرة الشكلية المتطورة شح القصص حالة جديدة من حالات البحث عن الموضوع

ومع ذلك فان الموضوع الجديد لم يتفصل عن محلية واصحة بقيت سياتها داخل قصص بدت متطورة عن تلك التي اشرت اليها وعلى وجه التحديد عبد الرواد

ولم تغف تلك الحركة القصصية رغم ان كتابها قد توفقوا عن العطاء او عن كتابة القصة القصيرة وانما تواردت المواضيع القصصية بحمله رؤى عديدة مقتبسة من القصة العالمية والقصة المصرية والقصة العراقية التي اشرت اليها الا وهو ظهور جيل جديد من كتاب القصة «بتدا هذا الجيل مقلداً اول الامر ثم استكمل دواته لسمية وبقيت ملائمة محلية واضحة المعالم تعتمد الشخصية العراقية المحلية السابعة بالحياة، الشخصية الحاملة والسابعة او المنحدرة من عوالم الاسطورة والمثولوجيا القديمة والمضافة اليها جوانب المكان والثوابت المكانية المحلية ابتداءً من باحة الخوش. وباحة السرداب الى مساحة الشارع، ومن وجود الاطفال وحركتهم الى وجود المرأة كروحة وام، ومن البيوت ذات الرخاذا البغدادية المعتمدة على الرخرفة والمقرنصات والشناسيلات الى اكواخ الطين وحصران القصب في مدينة الصراف. كل هذه القصص تواجذت مواضيعها في شاجات نزار عباس ومدير عبد الامير واحمد عبد الكريم وجاسم الجوي، وخضير عبد الامير وباسم عبد الحميد حمودي، وموفق حضر وغاري العادي وغيرهم.

المحاولات الفنية الثانية

استطيع ان اجمل هذه الفترة بسنوات ثوة تقووز عام ١٩٥٨ مروراً باعوام الستينات حيث ابتداً التناح القصصي مواكباً حركة المجتمع

او هكذا حاول القصاصون ان يكتبوا مواكبين مسيرة ثورة غور الا انهم لم يستطيعوا لوقوعهم في شعارية الموقف السياسي ولكونهم لم يتعلموا كثيراً عن كتابات طرحت تحمل سمات الخمسينات وتناولت الوضع الاجتماعي المتردي أولاً. والاقطاع ثانياً ولم تكن لها سمات جديدة عما ذكرته سابقاً ولكن منتصف الستينات ابرز حركة قصصية تصاعدية في الكم استطاعت ان تتخطى المهام المحلية لتتحول الى قصة بدون مضمون وبدون سمة ثم عمقت هذه النظرة الى هذا اللون القصصي نتيجة نكسة حزيران عام ١٩٦٧ وما عرّضته من رد فعلي نفس عميق لدى الجيل الجديد من الكتاب وحتى لدى كتاب الفترة الماضية متخذين من جماعة الرواية الجديدة في فرنسا وعلى راسهم آل روب غرييه وكلود سيمون وباتالي ساروت وغيرهم مطلقاً نحو تجريب اساليب جديدة تستمد من المحلية السائدة ولكنها سرعان ما احدثت نتيجة التطورات الحادة التي افرزتها نكسة حزيران عام ١٩٦٧ كما ان اغلب تلك القصص كانت ذات تصورات ماضية واستعادة لواقع مرت عليه عشرات السنوات وهو يروح تحت وطأة المرض والفقر والخوف وجهل وطبيعي ان تبقى هذه الذكرى عالقة في نفوس كتاب القصة متوصلين الى علاقات احتجاجية ارقى وصولاً الى مستوى لائق لحياة انسانية كريمة لقد صحت بعض كتاب القصة الرواد مثلاً او اولئك الذين حاولوا التجديد في الشكل لقصصهم ومضمونهم وظهر جيل جديد اضافة الى ما ذكرت من كتاب وانبرى البعض يكتب قصة بدون هوية اصابت معلماً الاحساسات النفسية والنكسات السياسية فجاء التعبير عن انسان بدون مكانية او بدون ارض يتحدث عن احساسه الخاص والداحلي ويهرب من واقعه نحو مرامي او اماكن يكرها هو داخل عقله الباطن او في داخل وعيه المتراخي نتيجة قراءته الواسعة

لقد مثل هذه القصص تظهر في صفحات المحلات والجرائد، وبدأت اسماء اخرى تكتب لتدين ذلك الواقع بان تضع يدها على الادانة نفسها وتقول لهذا المجتمع الساكن لا، وتحتفي هذه المقولة او هذا الرأي داخل شكل قصصي يؤكد على التشبيه الطائر والاستعارة غير المتوافقة وتريد العبارة ووضع الباطن والمواضع واصفاء صورة داخل اخرى وصولاً الى صورة جديدة وافتعال الغموض من اجل التستر داخل واجهات اللذة والتصوير الغني، وامثال هؤلاء، موسى كريدي وعبد الرحمن الريعي الى حتما وكذلك يوسف الخيدري وخالد حبيب الراوي وعبد الستار ناصر^(٧) وغيرهم وقد ابرزت تلك الفترة نهج قصصية عديدة طبعت بطابع ما يسمى الآن بفترة الستينات اتساق الى تجربتها في

احترال الزمان والمكان وعدم الاعتداد على الموضوع وحتى السحرية منه، العديد من القصص الذين اشرت الى اسماهم. ان اغلب قصص الستينات وقعت مستعصية امام لغة المترجم، كما انها استبعدت لعدم وضوح هويتها القصصية المحلية وتجردت عن محليتها لعدم وجود الرؤى الكافية عند الكاتب بطبيعة المرحلة ومهام القصة لذا فان العديد من القصص التي لم تضمها مجاميع قصصية بقيت مظفرة، فاذا حذفنا منها اسماء بعض الشخصيات واسم الكاتب لم نعرف هويتها تماماً^(٨)

المحاولات الفنية الثالثة

امتازت فترة الستينات بروعي قصصي جديد فقد مرت المرافقة الثقافية عند البعض واطلع البعض الآخر على امهات الكتب العالمية وخاصة في القصة والرواية. وشعر البعض الآخر بضرورة الكتابة من الداحلي واعتداد الشخصيات الواضحة والاشارة الى المكان عن طريق الوعي بوجود الموضوع والشخصية القصصية، وضرورة تناول المحلة والرفاق والشوارع والبيت والعرفة والايوان اضافة لتوضيح ملحقات الحواشي لكاتبة الاخرى اضافة الى اطلاق اسماء الشوارع والارقة والمحلات وبعض اسماء المصاهير والاشارة الى الحفلات وباصات مصححة نقل الركاسة والقطارات النارية الى اجنوب والاحساس بهم الشخصية ذلك المم اليومي الذي لا يتعدى اهم المحلي ومسباته المعروفة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والداتية في اغلب الاحوال وخاصة عند الشخصيات المثقفة، وظهر نتاج قصصي جديد على صعيد المجاميع القصصية يحمل رؤية جديدة في كل هذا الذي ذكرت^(٩)

ثم احدث القصة العراقية هويتها الصحيحة وسارها المني على وجود قصة ملتصقة بالواقع لها جذورها وامتداداتها في اعين الشعب وخاصة عند الطبقات الفقيرة والباحثة عن عمل حيث كانت الشخصية لباحثة والتي لاجلها ولاقوة تتواجد في المقاهي وتنام على الارصفة وتتخذ من سقوف الاسواق ومنعطفات الازقة مأوى لها^(١٠)

اقول حيث بدأت القصة العراقية الواعية الآن وهي تحمل من رؤى ذلك الواقع الممتد والموعول في الامتداد عبر الزمن العراقي المحلي. فانها الآن لم تتوقف وانما تشعبت الى شعبتين وإلى اكثر رسماً. منها ما يكتب متمثلاً بالتعبيرات الجديدة وهذا طبيعي حيث الجيل الجديد وتطلعاته الواضحة ومنهم من يستعيد ذكرى الايام

الفائقة ليقدّم شيئاً مغايراً لما هو الآن ومعبراً عنه من الناحية التاريخية المتصلة بالمكان والزمان وبالموصوعة ذاتها^(١٠)

لقد صاحب لتطور والوعي بالمرحلة العديد من القصصيين لذا فإن المنتجات القصصية التي ظهرت في سنوات السبعينات كانت حافلة بالفن القصصي على صعيد الشكل والمضمون الذي انضحت هويته ومحبته العالية المتطورة سواء في الرؤية الشخصية لشخص أو لحركة المكان ومسألة التفسير الواقعي وعبر لمحاكاة الخديلة للبيوت والحدائق ومسيرة لعمل اليومية عبر العلاقات الانسانية

اشارات

(١) راجع كتب معهم في السجى وولاد الخليلي وهما مجموعتان قصصيتان، وإن كانت الأولى انصبحت من حياة السجاء عاشها المؤلف معهم

(٢) يشير الى قصص المرحوم يوسف مقي، المنشورة في الصحف العراقية في الثلاثينات والأربعينات والتي جمعها الناقد سليم عبد القادر وقدم لها في مجموعة قصصه

(٣) راجع المجموعة القصصية لعبد الرزاق الشيخ علي «عباس الفندي» وقصته الطويلة المسلسلة «سبلح الكبير» المنشورة في الصحف الجليلية قبل أربعين

سنة

(٤) راجع «المساكين» لدمتهدسكي ترى تأثيرها على كتاب القصة في العراق والاشارة الى شخصيات قصصية عراقية لا تستطيع الخروج الى الشارع في الشتاء لعدم وجود حذاء لديها تشبها اياكارديو فشكين الشخصية المعروفة في الرواية (٥) مثل مجلة لاسبوع لخالص عزمي، والرسالة الحديثة لمحمد مير ك ياسين وغيره

(٦) راجع مجاميعهم القصصية «اصوات في مدينة» «السيف والسيف» «حرب بيت البحر» «الحسد والايوب» «فوق جسد البلدة»

(٧) امثال بعض القصص التي كتبها سركون بوعص وانور الغساني ومؤيد الروي وبجيب اذنع

(٨) ظهرت في بداية السبعينات مجموعات قصصية جيدة الرؤية وعالية الموضوع منها «الماء العذب» لقانم الدناغ، «خطوات» مسافر نحو الموت» لموسى كريدني، «الرائد القليل» لخير عبد الأمير «الشمس المذعور» لعبد الله ياردي «القناع» لخالص حبيب الراوي «رجل تكرهه مدينة» ليوسيف الجيدري «طيور الساء» لعهد الاسدي وغيره

(٩) راجع قصص الامون صبري، موفق خضير، خضير عبد الاحير وبعض قصص غاري العبادي

(١٠) استلقت الحديث عن قصص المعركة هذه الظاهرة التي ساعد ابعادها قريب وذلك بظهور عدة مجاميع قصصية جديدة

(١١) قد ظهرت عدة مجاميع قصصية في السبعينات حققت تطوراً لفن القصة في العراق ومن كتبها

محمد خضير، عبد الاله عبد الرزاق، عبد الرحمن الربيعي غاري العبادي، خضير عبيد الأمير، موفق خضير يرهاي الخطيب، احمد خليف وغيرهم

كتاب الموت في الشعر الباطني

أحمد الحسين *

حقيقة ثانية، وقصد مقدر، لا يهرب منه، ولا محتاج
والشاعر الجاهلي كان مبوكاً هذه الحقيقة، وكان غي يقف راسخ بأن الموت مبرر
يرده الجميع، ولا يمكن للمرء أن يتجو من سهامة، أو يظفر بالحدود المألوفة أو جاءه أو
سبيل
إنني وجدت ما أغفلتني
مائة بطر عفاؤهم أدم
وش سيب في انشغاف في
مضب تمسك فوه العضم
لنتمس عسي الميعة ان
الله ليس لحكمه حكمكم

وقد تحدث عن هذه الحقيقة كثير من شاعر، فهذا طرفة يجد الانسان مقبلاً
مجال نية ولا خلاص به مدي، ولا فكاك
لعمرك ان الموت ما شطأ العشي
لك، تطول المرض وثياه باليد
وبال ليو دويب الهدي يسان الحياة من حوده وكيف تفك المية بالناس ولا
تكنيهم من عتوى عتوى عائلة الموت، فلا النماض تنفع، ولا التواجد تجدي انب قوة
الحقيقة، فكيف ان يذوق في هزيمة من الواقعة، والاستسلام الحاجر
انما حسه شك من هـ

ألميت كل غيمة لا تنفع
ولم الاستسلام الى هذه الحتمية درجة من الاعتقاد بأن الموت سيطر الانسان،
ويوصد في السماء أو احتفى في القلاع والحصون، فلابد أن تناله، سيبدأ، فلتأب كما
يرى رهير في ابي سلمى ان يقول
ومن هتب أسلأب المنايا يند
ولو رام أسباب السماء يسلم
ومناقشة فكرة الحتمية من جانب آخر قد تطمح الانسان جرده في الاجتنار فمادم
لموت قدر مضروب، ومحدثا فاس حشبة أسفله لا تهب لواء حواء، قلماً لا يقش
الانسان صاحب الوعي، ولما لا يرحل في الارض، يعطوف بين الاصفرع؟ بل لاد
يسكني مستسلما والموت حي، يأتي لا علاقة به بعد، أو ذلك من الأسب
ألم تعلمي الايراحي صيني
فعودي، ولا يلدي لوفقة وحيي
مع العذر الموقوف حتى يصبي
حماهي لو ان الشمس عبر عجون

* شمولية الموت:

ويتفرع عن الحتمية معنى الشمولية فالموت يساوي في الناس كافة، ويترك
تبر عائلته التي لا تؤثر في مفاد حكمها مكانه المرء أو مدرسته بين القوم، فالوقت لا
يترك احد كما يجبرنا طرفة
أرى الموت لا يرعي على حي فردة
وب كان في الدب عزيزاً بمقعد

أرى الموت بال الانسان، وضع تفكيره المصير المحتوم الذي أثار في عميق نفسه
المضطربة تساؤلات حائرة عن جدية الموت والحياة وسر الفناء، وعمية الروال
وقد عبرت ثقافات الشعوب، وفلسفات، وأساطيرها عن مصيبة الموت
مستويات مختلفة ونقلت كثيراً من التصورات عن طبيعة العدم والبقاء. وكان الشعر
من بين الفنون الابداعية قد حمل حطرت فكرية، وبأمثلة شتى، «طلقها الشعر»،
تعبيراً عن حقائق الوجود وبأبوابها العبارة والعاء
والشاعر الباطني عني بأمر الموت كمسائر الناس، ومصى به تأمله
الفكري الى إدراك حقيقة الحياة، في مصرف ومحدودية أيامها، فهي كالنكر
تفص ولا تريد كما يقو طرفه بن العبد
أرى الجيش كنزاً ناقص كل ليلة

وما تنقص لايلم والدرع يند
وبدت له الحياة كنوب صغر في اشاره في عدم امتلاكها، ومن طينة
الاشياء المندرة أنها لا تسوم ولا بد أن يستردف من أودعها وعنده من
مصر الانسان في روال، وان قدره ان يسلك درب المية ويحب بالدين
سبقوه كما شمر منك سعدي بنت الشعر دل اد بقو
ولقد علمت بأن كل مؤخر
يو ما سين الاوير سيب
ولقد علمت لو ان عليا باع
ان كس حي داهب فودع

والاشغال بالموت اوقدت في نفس الشاعر جذوة نبي لا يسكن أصد عليه سمه
الحياة، وكبر صدهو، اد صبر الشاعر بعشى ان يصرعه الموت في آية لحظة وب
بسمه الربي في عظة، مادام سبهمة مشرعة لا تحظى من نصيب، وإدراك الموت بعد
دانه يحس في التفكير بأدال الذي يصير اليه الشاعر حيث سيصبح مثوله العامر حقوه
موحشه، لا مؤنس فيها ولا أنيس. حرة نسقي عليها الرياح بهجج فيها جنة هامدة، لا
نسمع ولا نجيب انه الشعور بالعدم مطلق كما عبر عنه انتق العبد في مال
ولعد عصب بأن قصري حرة

عبراً، محمي اليها شر حم
فيكي بلقي شجوهن وروجن
والأقربون الي ثم مصدعوا
وبركت في عبر بكره وردها
بسمي علي الريح حس أودع
حتى لنا وبق الحليم لوفقة
ولكل جنب لا عماله مصرع
تسوا به بالسلام قسم يجب
أحد، وصم من الدماء الأسع

* حتمية الموت:

ولعل الفكرة التي تشير اليها الامثال السابقة تؤكد مفهوم الحتمية، فالموت

* كاتب من سوريا

العدد العاشر - أبريل 1997 - ٢٥٣

وفي شمولية الموت، متحقق نوع من العزلة، بانسلاوة، حيث تنزول العوارق، وتلغز الاستنارات وهذا ما يخفف من أثر وقع الموت على النفوس، ويبدو تقبيل هذه النتيجة موضوعيا يحسن الشيء. فالإنسان الحي حين يتأمل قبور الموتى يحسف واحدة في مظهرها، فأثبت لا تميز بين قبر شجاع، أو قبر جبان، ولا بين قبر محيل أو قبر كريم لأنك كما يقول طرفة ترى جنونين من تراب عبيهي

صم، تلح صم من صميح صميد

وفي انداز مكره للحسنة، وما ينتج عنها من شذوئي أصبح التفكير بالحدود صعب من المستحيل الذي لا ملقحة للانسان به. ولا ملطم، ولمصبحت نظرة الانسان الى الآخر تنقسم بالواقعية وذلك من خلال نغمته في صميم الوجود الذي كرس في وجدانه قواعدا واسعة عبر عنها بصيغ التساؤل في الاستفهام اذ قال فكيف يرجي المرء دهره غلب

وأعماله عما قليل تخامسه

ألم لم لقيان من عاد تلتيت

عليه السور ثم غاب كواكب

✽ الخلد والموت.

وفي ظل هذه الحقيقة التي كونها الشاعر الجاهلي عن طبيعة الموت وحتميته، وغشونه أيقن ان مولجئة الموت بالأسفة هي شكل من أشكال التعبير عن وجوده، وبند دعائي فلسفي أو طريقة وجودية في العيش تتلوه عناصرها على تحفيز أكبر طاقته ممكنة من التمسك بالحياة التي يراه بها على الموت، وساد بها أسفة

عاب كب لا تستطيع دفع مستي

لدعي أسفها من ملك سي

عن من مفهوم الخلد لا يقتصر على بلغة الحبيب التي تنطق السعداء، ان السهبة في النفس فمساخر الجاهلي اذ مطلب انتبه العبدية عرب. في حيلة الجاهلي الى الخلد يعبروه التي تحفها أفعال طيبة كالشجاعة والكرم. في هذه الحالة لا بد من ما يشترى في حياته المجد، والثناء لأن تلك يحقق له عمة في بيمانه ويبقى أثره مفعيا بعد مماته كما يقول عروة بن الررد مخاطبا امراته فريسي ونفسي أم حسنت انمي

بها قبل ألا أملك الميع مشتري

أحدث تقى والعنى غير خالذ

إذ هو أمسى هامة مح صبر

رحب تتأمل بواضع الخوف من الموت كما عبر عنه الشاعر الجاهلي، بعدها تنطلق من امراته الشاعر ان الموت يجمع بين الانس، والمثبات الحسنة والمسيوية. ولولا ان موت يحرم الانسان منها لم يجد الشاعر رهبة في مواجهة مية ولولا ثلاث من من عيشه العتي

وجلبا لم أحسن متى قام عودي

فمهي سبق العادلات بشرية

كيت متى ما فعل بالماء مريد

وكري إذا نادى لخاضف غيا

كسبد العما بهنه المتورد

و يقصر يوم الدجن، والدجن معجب

بهلة تحت لطراف المعد

ولا يصعب على السال من الحاج الشاعر الجاهلي على انتزاع، للمثبات، ولتقسام انكرات يصور اعتقابه باسحالة بقود من جهة وعدم الايمان بالحياة بعد الموت من جهة ثانية فهو ومن خلال رؤية وثنية، مادية يؤمن بالحاضر المبرك على حسب

للسبق المحول، وهذا ما عبر عنه طرية اذ قال،

كريم يروي نفسه في حاته

ستعلم إن مشاغدا أيد القصدي؟

✽ الموت انفعسي:

وحطاب الموت في الشعر الجاهلي لا يقتصر على موت الجسد فحصد عهيك نلمح اشوات الى معنى الموت النفسي، وقد نأش أكثر من شعر هذه الفكرة. وعربوا بين موت الجسد وموت النفس، وقد لهم ان موت النفس أغنى وأشد مرارة من هاء الجسد عن محور ما يذكر عدي بن رعلاه النعسي

ليس من مات فسر ح بعيت

إني أبيت مت الأحماء

أنها الميت من يعيش دليلا

سيث ماله، قليل المر جسام

والنفس الذي يريده الشاعر ههنا ان الدليل عسير عن تحقيق وجوده. آخر أسلوب لإزالة الخربة، وهو الدلي لا يخلط عن أبيت بل يربط عليه في سنانته و حسنة بالدرسة، والادلال لانه حتى ويعيش بين الناس

والموت لعموي الذي فيه اليه الشعراء الجاهليون بشكل معطفا حصا في ادراك معاني الموت. ونلاحظ ان لاهتم بفكرة موت الروح احدث اهتماما واسعا في نقاشات الملاسعة، وتأصلا بالمعكر، وأصبحت هذه الفكرة موضوعا أساسيا خاصة لدى شعراء الرومانسية الذين تصوروا الموت روح وغوت في قصائدهم السكينة، وسماج، ثم مد تية

وتحذر الإشارة الى ان الوقت من الموت لم يكن ثابتا، فهو يجبل من طور الى آخر، وكذا ويجد أكثر النصبة الجاهلية تصور كره الموت، وتكر عن الرغبة في الحياة، وهو ما، بعضه بعضا، شعر موداجر يبدو من خلاله الشاعر وقد صاها بالحد فيهم بكم بولنهار ثابته لكمة بلا حسي

وتحسنا ما تكون هذه التمه لأن مرشقة مأموار نفسي، ورمية بمر بها الانسان ولا سيعا حين تهاجمه الطيخوكم، ويصل الى مرحلة برتل العبر، وت يصحب ذلك من شعر الرمن وتقبل الاقارب وعدة تلك الحياة مفاها، ويصاب اخرء بالاسام، ويشعر ان حمل الحياة أصبح عبئا ثقيلا كالذي نجده في قول المسترعر بن ربيعة

وقد سمع من الحاء طوها

وار ددت من عدد السنين مشد

مات أنت من بعدها متني في

وار ددت من عدد الشهور مسيا

هل ما بقي الا كمي قد فأت

يسوم يكر، وليلة غدوت

ولعلنا مما سبق نذكر تدقنا على جانب من خطب الموت في الشعر الجاهلي، رقة موجزة مدنا من خلالها ان الشاعر الجاهلي قد صاغ لسا رؤيته لموت من أنه حتم، يشتم النفس كافة، ولا ملطم للانسان في خود يرتعي

وكانت تلك التصورات والتعاملات التي عبر عنها الشاعر الجاهلي وثيقة الصلة بالحياة البدوية وبيئت الفكرية التي تقوم على التجربة، دور المدلل في منامات الفكر، ولناقشات الفلسفية العميقة التي تبحث في عالم الموت الملبس والجوهر. وبهذا لا نجد غوصا في طبيعة هذه الظاهرة ولا خصوص ان انكابة الانتصار على الموت بالبعث والحياة الشقية كما جاء في السمايات القرآنية وهذا ما جعل صورة الموت قائمة، ورحلة الموت بمثابة لا عورة لعاشقها. وبذلك يمكن ان يدرك عمق الجرح النفسي الذي يمر في عمق اشاعر الجاهلي في مواجهة فكرة الموت والتعبير عنها في قالب من الحكمة الشعرية والحطرات التأديبة فتشبع بالتلق، وهو الجرس العوق لا اضطراب

❦ ❦ ❦

خواطر في النقد أدونيس

— ١ —

لا أزعج أتي نقد . ولا أتي في تنوُّق الشعر وفهمه أي منح . ولئن صَحَّ لي أن أحدد في هذا المجال ما أنا ، فإنني لميل إلى أن أصف نفسي بأني زاي ، يتجه بحر أتي غير مرضي . وفي سريري الأليط والختير ، واكتشف ، وأعرف ، مشيراً إلى ما أراه عائناً دون التقدُّم بحر هذا الألف الذي أتطلع إليه . ثم إن المنهج قد يكون جيداً ليكره ، لكنّه ، بالنسبة إلى غيره ، ليس إلا مدرسة ، وأنا غير مدرسي . كلّي مدرسي باطل . ولا أكنم وأبى أن هذا المنهج أو ذلك لو ذلك مما يصحّر يتابعه كثير من الأصقاء وغير الأصقاء لا يُفريق أدأ . ولا أشعر بأني ضعيف لزا ذلك ، أو بأني نقص ، أو بأني صير ، لبس أساس هو أن المنهج أن كان يُلقى الجسد ، ولغة الجسد ، وكلام الجسد . أي أنّه يلغى ، في رأيي ، أعمق ما تكون علاقة الإنسان نفسه ، وبالإنسان والعالم . هكذا أرى أن المنهج حجب وحين يمتلك المنهج النوق والتأمل ، لا يحسبها وحدهما ، وإنما يحجب المعرفة كذلك . فالإنسان أكبر من المنهج ، وأوسع وأغنى .

— ٢ —

لا تبدأ بأن تكون ملداً ، إلا إذا بدأت بتقد نفيك

— ٣ —

التقدُّ أكثر من قراءة : ليس تفسيراً للنص أو تأويلاً وحسب . إنه معرفة ، أو هو بشكل معروف جديدة ، انطلاقاً من النص واستناداً إليه ، انطلاقاً مما هو وما قبله . والتقدُّ ، في ذلك ، امتحان للنص : هل هو طبقة واحدة ، ولذلك سرعان « موت » ، أو هو — على العكس — طبقات « تحوت طبقة فتولد أخرى ؟ هل نصب واستنفذ وأصبح عاجزاً عن توليد المعنى ، أو أنّه — على العكس — لا يزال مستودعاً من انطلاقات التي تولد المعاني ؟ وليس النقد هذا الامتحان إلا لأنه يُصمر هذه التساؤلات . كيف ينصب النص ؟ كيف يشيخ ويموت ؟ ما معنى « موت » النص ؟ وما معنى كونه لا يموت ؟

— ٤ —

يؤمِّن النقد — دائماً — لبداهات كلام آخر .

— ٥ —

النقد كالفكر، أو هو يفكر لا يتفكر ولا ينمو إلا بالتساؤل المستمر. وهو لذلك يضع نفسه، لا الأشياء والنصوص وحدها، موضع تساؤل دائم، وإحدى نظر مستمرة. إنه تنهض للمرجح للفتن، وهو لذلك يبدئ بكل بلما. الفصل من أجل تأسيس هذا النقد التساؤل البديهي، دالما، في المجتمع العربي، ضروري وحيوي كالمصل من أجل التقدم. إنه جزء عضوي من الحرية والكفاح في سبيل الحرية.

— ٦ —

المعرفة العربية السائلة معرفة غير نقدية، ذلك أنها نشأت ونشأ في أحضان الجواب. ومن هنا كان طلبها المألوف نقدياً - شريفاً، حتى في الآداب والفنون. وفي هذا ما يوضح كيف أن الثقافة العربية للهيمته عمارس النقد بطريقة غير نقدية والفكر والفلسفة بطريقة غير فكرية وغير فلسفية، والعلم بطريقة غير علمية، والشعر والفن بطرق غير شعرية وغير فنية. الثقافة العربية المهيمته مجموعة من المؤسسات الاجرامية - الاحلالية - السليسة. إنها ثقافة بلا ثقافة.

— ٧ —

المعرفة العربية السائلة تراكم تاريخي للنص الديني، أو شبه الديني. وهذا النص كافٍ لذاته، كما يعلمنا التقليد، وتعلمنا ثقافة الجواب - كافي لكل شيء، وكافي لكل معرفة. إن تمثل الواقع ديب هو ما يوجه حياتنا وتاريخنا، فكرنا وأدبنا وشعرنا. والمقولات التي نتكلم بها الإنسان والأشياء والعالم هي، في سببها العميقة، مقولات دسة. ولقد غير تاريخ الفكر العربي بتقد القسمة والعقل نقداً متواصلاً، أدى إلى عرطها وزوالها. ولا يمكن أن يبدأ بتأسيس فكر عربي جديد ونقد جديد إلا إذا ندان بتقد البنية الفكرية الدينية. فنجديد عالمنا لا يتم إلا بإعادة اكتشاف الأصول التي بُني عليها، لكن في هذا النقد. يبدأ هذا التأسيس بتجاوز القراءات الماضية للنص الديني، كما يتم الآن تجاوز القراءات القديمة للنص الشرعي. ومعنى ذلك أن ثمة أشياء أخرى علينا أن نتعرفها في صدد النص الديني يختلف عما قاله السلف جميعاً، وربما تناهى مع معظم ما قالوه. وهذا يتطلب تمللاً خاصاً حول مفاهيم العودة والتكرار، الأصل والأصولية، الجلود والخصوصية، التجاوز والجلدة، التبلن والتناهي، الاختلاف والائتلاف. لب، في هذا المستوى، بحاجة إلى دراسة المروث، بماهية مفعية أو مثالية، أو إلى إعادة تدوينه كما يفعل بعضهم، فهذا كله لا يجدي إلا بدءاً من احتراق الموروث عمودياً بنظرة جديدة تتخطى المسبقات ويتلما في جميع أشكالها.

— ٨ —

في تشديد النقد العربي السائد على الاستيعارية السياسية، ما قل البُعد السياسي، وفي تشديده على التعمية الجبرالية، ما قل الجمالي، وفي تشديده على المصلحة المباشرة ما قل البحث، وفي تشديده على التنكيت ما قرّض الاستراتيجية. إنه، في النتيجة، نقد لا يغيى الواقع بل يحجبه، شأن الفكر العربي السائد.

— ٩ —

العروبة ، أصلياً ، متعذرة ، لا وحيدة . ولم يعرف في العصر الحديث أن تُرفع هذه التعددية إلى مستوى القاعدة واللبا في حياتنا المدنية — الاجتماعية ، السياسية ، الثقافية . وهذا خللٌ أساسي ، بل لقد ألغيت التعددية لصالح الوحدة . وفي هذا ما قد يوضح أصول المتفلسفة في حياتنا — السياسة على الأخص — وفيه ما يوضح موت النقد

— ١٠ —

ما الواقع الفكري العربي ، اليوم ، على مستوى الثالث ؟

الجواب ، كما يبدو لي ، هو أن حضارة الأخر غمرت الذات ، بحيث لم يتبق من ثقافتها إلا أمران : لموى ، يتمثل في المعجم المفرد العربي ، وفيه يتمثل في قراءة خاصة للإسلام ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسة والسلطوية . أما ثقافة الحياة — النفسية خصوصاً ، وأصولها العلمية والرياضية والعلمية ، فتجىء من الأخر . وهذا تنويع هذه الذات لم تقدر أن تواجه الأخر بلغتها وفيها . على العكس ، إن هذا الأخر يُعَمِّن اليوم على عقلنا وطرق تفكيرنا أكثر منه في أي وقت مضى ، حتى لمسكن القول إن ثقافتنا اليوم هي جسد أجبي شوب

عربي . والسبب في ذلك هو أننا لمج العقل العربي ، بشكل لو بأسر ، من التفكير في ذاته ، ومن المسئلة والنقد . وهذا ما يدفع العرب الذين يمارسون الفكر إلى أن يُعَرِّبوا الفكر الأخر بنوع من التقي . لهذا لا يجوز أن تستغرب صدور كتب تتحدث عن « تكوين » بعض العرب و « بيئة » دون أن تطرح سؤالاً واحداً حول الأسس التي كانت ولا تزال من خصائص هذا العقل — عتبت الوحي والنبوة ، بخاصة ، ودون أن تسأل سؤالاً واحداً حول القيمة المعرفية اليوم لهذه الأسس

والسؤال هو : كيف تقدر ثقافة هذا شعباً أن تواجه ما يُسمونه بـ « الفزرة الثقافي الأجنبية » ؟

النقد الأهم نفسه ، لا يبدأ إلا حين يبدأ بنقد هذا الواقع الفكري العربي .

— ١١ —

المعنى هو فعالية الكلام ، أي فعالية العلاقات التي يُتَجَمَّعُ بها الكلام . يكون المعنى غنياً بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية . وفي هذا المعنى ، يمكن القول إن « الشكل » هو للمعنى . النقد ، في بعض وجوهه ، هو الكشف عن هذه الفعالية .

— ١٢ —

للمعنى الماورائي الذي يُقَالُ من كل تحليل عقل ، والذي يُستلزم إغراقه ، من المعنى الأولي الذي يحس به الإنسان .

قد يقول بعضهم إن الإنسان لا يقدر أن « يعقل » الغيب أو أن « يفهمه » . لكن ، أعتاك ما يجوز دون أن تتخيل ، أو تتصوره ؟

ليس الكائن حاضراً إلا في غيابه ، وليس عقلاً إلا في حضوره . إن حضور الغيب يكشف عن لا بهائيه : يكشف عن أن هذا الحضور للمعنى ليس إلا صورة لا تحيط بكليته ، عن أنه ليس إلا غياباً .

الكائن حاضراً غائباً في أن .

إلى نقد يكشف في النص عن هذا الحضور الغيب ، الغياب الحضور ، كطالع اليوم .

— ١٣ —

النص نقد بعيد كتابة النص الذي يفقد ، بشكل آخر : يفقد من حيث الأولى إلى بيئة ثانية . ومثل هذا العقل يمكن بلا نهاية . ولهذا يتجسد معنى النص بلا نهاية .
لا أحد يملك المعنى . لا أحد ينبغي أن يقاتل من أجل أي معنى . وليس المعنى وراثياً ، بل أمناً . لا يملكه ، بل نتجه نحوه . نتجه نحوه ، باستمرار .
وهذا مما يؤسس له النقد .

— ١٤ —

النقد قراءة أولى . أولى دائماً .
القراءة الأولى للنص الذي فرغت معنى ثم وضعت في نظام . وفرضت الوصول إلى هذا المعنى الوحيد ، عبر هذا النظام الوحيد . ثم أعطت لمجرب كل خارج عن هذا النظام ، بوصفه خارجاً عن هذا المعنى . هكذا أصبحت هذه القراءة الأولى قراءة انسية .
أن يفرض معنىً وحيداً واحد يعني افتراضاً لنهية العقل والمعرفة . هل يمكن أن تتصور يوماً تكون فيه المعرفة مكتملة بحيث تنسى الحاجة إليها ؟ لو يوماً لا تنشأ فيه مشكلات جديدة لم تعرف سابقاً ؟ هل يمكن أن نفترض يوماً لا يعود الإنسان فيه محتاجاً إلى أن يطرح أي سؤال ؟
المعنى الوحيد ، المسبق ، يجب : نعم .
لا يمكن لأية معرفة أن تقدم الأجوبة كلها . المعرفة ، مهما كانت كلية ، تبقى جزئية . لا يحيط بالفيد ، الأسس ولا اليوم . لا يحيط بسؤال المعنى إلا كلام النقد .
يتكلم اليوم في الصراع على المعنى ، ويأثم المعنى . إن صححت الكتب والمجلات والبحرانيات ، شأنا شأن الشوارع والمساكن العامة ، غتلته بالحروب بين أجل المعنى وتمتله أيضاً بالقتل .

— ١٥ —

حين يجد الإنسان نفسه محكوماً بالبحث من تلبية حاجات الجسد ، المباشرة والأولية ، كما هي الحال في المجتمع العربي ، فإن جميع أفكاره وأعماله توجهها المضيئة والوطنية . لهذا تجرؤ الكلام نفسه إلى نوع من العمل — إلى سلاح ثلثية هذه الحاجات .
هكذا يصبح الكلام وظيفة — عملاً . هكذا يموت النقد .

— ١٦ —

النقد الأدنى هو ما يتجاوز أدبيته : إنه نقد ثقافي شامل .
في حين كان النقد — (الفكر الأوروبي) المسيحي — يفتنى من الأفكار الأرسطية (عبر أعمال ابن سينا وابن رشد ، المترجمة ، في القرن الحادي عشر) ، كان المجتمع العربي في هذا القرن ذاته ، قد بدأ ينسى « ابن رشد وابن سينا » أو « يتغيبها » . وهذا التأثير كان ينشأ جواً ، داخل المسيحية ذاتها ، بوصفها فكراً ، بين « العقل » و « الإيمان » . وسلك هذا الجول الطريق نفسه التي شلتها فلسفة التوفيق العربية : العقل لا يتعارض مع الإيمان (العقل ، عند العرب) ، وإنما هو تكمة ، بل ضرورة للعقل . هكذا أكد القديس أنسيلم ، (١٠٦٣ — ١١٠٩) ، على غرار فلاسفة التوفيق العرب ، أن العقل قادر أن يفهم أشية الوحي ، وأن يفسرها ، وأكد تبعاً لذلك ، أن وجود الله قليل للإملاك . أما ألبير الكبير (١١٩٣ — ١٢٨٠) فقد أكد أن الطبيعة ، خلقة الله ،

عقلية . وآلف القليس توما الأكويني (١٢٢٨ — ١٢٧٤) بين الإيمان والعقل . لما فن سكوت (١٢٦٥ — ١٣٠٨) فقال بمحدودية العقل التي تنبع من أن يفهم النهاية الإغية والثلاث (هل تأثر في ذلك بالقرن ١٢) .

لكن ، بدءاً من القرن الخامس عشر أخذ الإيمان يتفصل عن العقل وعن الطبيعة ، وذلك بقوة النقد . ثم فصل هذا النقد الطبيعة عن الله وعن الإنسان . وفصل الإنسان عن الله وعن الطبيعة . هكذا انفصلت الفلسفة عن اللاهوت ، وانفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصل الساس عن الدين .

وبعداً من القرن الثامن عشر ، انحلت تشابهاً بين العلم والتقنية ، وبين التزعة الإنسانية والعلم ، حل نحو إلى أن يصبح أسس كل شيء في نفسه لا في غيره . أساس العقل في العقل (للنطق) ، ولساس العلم في العلم (التجربة) ، ولساس الإيمان في الإيمان .

وهكذا تمت في أوروبا الثورات الفكرية والعلمية والتقنية والاجتماعية والأدبية .

والسؤال الآن : أين نأخذنا — (فكرنا) العربي من هذا كله ، مسروراً ومغشراً ؟

— ١٧ —

الكلمة ، بحسب الوحي الدين ، مادة مبلوغة . لكنها بحسب الممارسة الكتابية الإنسانية ، مادة ذبوية — اجتماعية .

لذا يحفل النقد العربي دراسة الخصائص المميزة للمادة اللغوية العربية ، في النص الأصلي ، بدءاً من هذه المظلة الساطعة ؟

ألا يفقد هوته فكنا بهذا الإجمال ؟

إن أسسه هو في الأساس الذي ترسيه طبيعة العلاقات بين الكلمات والأشياء ، في النص الشعري ، بخاصة ، وبدءاً من هذه المظلة نفسها .

— ١٨ —

الإنسان في علاقته بنفسه لا يتذكر . الإنسان صورة لغوية لا يمكن اكتناؤه . وفي هذا محدودية الإنسان ولا نهائية ميا . محدوديته ؛ لأنه لا يعرف أقرب الأشياء إليه : ذاته ، ولا نهائيتها ؛ لأنه حين يعرف ذاته ، اقتراضاً ، يتبين أن أنه يصبح سطحاً ، أو صفة يضاء ، ويظل أن يكون إنساناً .

الشعر هو لغة الإدراك هذا الذي لا يتذكر . وهذه اللغة هي ما أسست لها التجربة الصورية العربية ، ومما أسستها على بحر فريد .

والنقد هو غوص على هذه اللغة ، وفهما .

في هذا المنظور ، يقول الشاعر : الشعر يعني بالوجود ، بوصفه كلاً ، لا بجزء منه ، الواقع أو ما يسمى كذلك . وجمالية الشعر جمالية وجود ، لا جمالية واقع .

ويقول الشاعر : لا أقدر أن لميل إلى الحقيقة ، إلا عبر إحساسات . وتخطى حواسي . لكن ، أليست الحقيقة « نوحاً من الخطأ » ؟ أعني « الخطأ » السابق ، الذي لم يكتشفه بعد « الخطأ » اللاحق ؟

من هذه الشبهة ، لا يكون ما نسميه به « الحقيقة » إلا خطأ يصطبغ على إعلانه صواباً — لكن ، إلى حين .

ويقول الشاعر : هكذا أصفى ذاتاً إلى الطيف في ، لكن أقدر أن أنفذ إلى ما وراءه .

« الطيف في » : أي الجسم ، في الغام الأول . فلهذا يكشف الجسم عن تجزؤ الوجود ، يكشف عن وحدته .

الجسم نشوة مربوط إلى الأعمق ، كمثل الشعر . سفر إلى التعمق والاتصاف وهو ، في ذلك ، معرفة ونذكر في آن .

والإحساس بأنني أعيش جسدي وحسني ، بشري وأعضائي وخلاياي ، إحساس بأنني أعيش ما لا أقدّر أن أعبر عنه : كأنني أعرق في ماء طغولتي ؛ كأنني أعود طفلاً ؛ كأنني أعود جنيناً يتحرك في نوبة بحركتها طفلان متحدان ، عند إعلان .

موت يخرج من الموت ؛ وحيّة تنبج إلى الحياة .

كأنني أعبط في ما لا يقرّك .

النقد هو أيضاً هبوط في ما لا يقرّك .

— ١٩ —

أصبح ، اليوم ، بين المهنات النقدية الأولى ، مهمة تحليل الشكل — الدلالة في اللغة السائدة . فهذه اللغة تكاد أن تحصر النشوة والرغبة والطمع . إنها منذ بين الواقع والإنسان .

والقصود أو العجز الذي ينسب بعضنا ، اليوم ، إلى اللغة العربية لا يعود إلى اللسان العربي ذاته ، كما أشارت بريرا وأكثره ، وإنما إلى بنية معرفية حوّلت اللغة ، بطرائق استعمالها ، إلى ركاب من المفهومات والتعطيلات ، وجعلت منها آلة لا تنبج إلا نفسها ، وحوّلت المعرفة ، تبعاً لذلك ، إلى نوع من الانعكاس المرآئي . وهو تحويل ساعد في تثبيت الذعرى بأن بين الناطق اللغة والحقائق المعطاة ، مسبباً ، علاقة بل مطابقة ثالثة ، لا يجوز العبث بها .

إنه تحويل جعل من الكلمات أوعية قتل بالحسام باردة ، أسماها « الأفكار » ، بذلت فيه حركة التعامل بالانعاط ، كأنها حركة تبادل يضاهي ، أو كأنها « غملة » هكذا بدت اللغة أشبه مفاطرة تسير على سكة واحدة ، لغوية واحدة : إفراغ ما تحمله ، إلى تليخ « الأفكار » بشكل مباشر ، وضح . ومع تزايد القمع السيلبي — السلطوي ، خبعت طريقة معينة لقراءة العالم ، بواسطة هذه « اللغة » ذاتها ، وساد ، بالتالي ، نظام معرفي محدد ومحدد .

هكذا نعيش ونفكر ، منذ مروج متعددة ، وفقاً لهذا النظام « فَوْحُهُ » شيئاً ، فكرياً وحساسياً وتعبيراً ، ولتحديد معرفتنا بالقلالات السياسية — السلطوية ، وتحمل الكليات ، كأنها أشياء وأقوات ، أو كأنها أسلحة

تُضيق إلى ذلك أن الاستعمال المؤسسي — الوظيفي الذي يمس على اللغة ، طوال هذه القرون ، وأقم على جسديها ، صداً هائلاً من القصور والمواضع والتكرارات ، ألقى إلى مشوه عازل بينها وبين حركة الحياة ، وطمس حيوتها وطاقاتها . وقد تطابق هذا الاستعمال ، إيديولوجياً ، مع المبادئ والتقاليد الموروثة تراكمياً ، ومع علاقات الانحطاط والتبعية السياسية والثقافية . وهذا كله ألقى إلى هيئة خطاب ليست له أية علاقة إبداعية مع العالم الشفهي الداخل ، ومع مجهولات العالم ، وتضخّرات الدات الخلاقة ، ومع مهنات الفكر الحقيقية .

— ٢٠ —

أقول يؤسس النقد دائماً ليدية كلام آخر . لكن ، ما الكلام الشعري العربي السائد اليوم ؟ إنه الكلام الذي يلقي إحاسة اللغوية السائدة ، والمنتج المرتبطة بها ، أو المتولدة منها . ولهذا الكلام أسوأه « المعنوية » وغيرها بما هو أشدّ تعميداً وأكثر إنقافاً : وسائل الإعلام لدرية والمسرعة والمكتوبة . إنه كلام — لحظة . وكما يستند ترويج السعة — الشيء إلى فهم فواعر من يستهلكها ، يستند كذلك ترويج السعة — الكلام ، إلى فهم فواعر من يقرأها أو يسمونها أو يرونها . ويرتكز هذا الترويج ، في الحالين ، على التبية والاستجابة ، أكثر مما يركز على السعة نفسها .

وطبيعي أن العاية من الكلام — السعة ليس أن « يقدر » أو « يستشرف » أو « يعبر » ، وإنما العاية أن « يؤجّه » وأن « يشر » وأن « يستشير » . ومن هنا التركيز على الدور والوظيفة : خلق منتج الاسترخاء « ومنح الاستهلاك التي تؤهمّ إشباع الرغبات المكتوبة ، أو الحاجات المباشرة . وهذا مما يُسهّل ترويض القارئ أو السامع أو الناظر ، وتجهيزه من الوعي التالي ، وتسييره ، أو تحييده ، بحيث يصبح اعتيالياً ، يُخمد فيه حس المعارضة ، وتتطفئ شهوة السؤال .

الفكر - النقد نوع من العمل . خلق الحياة من الفكر - النقد نوع من الأمل ، من البطالة : « عطله »
للنفس والعقل والفكر - النقد نتاج ، والحياة التي نخلق من الفكر - النقد نوع من وقت « يملؤه » الفراغ
الحالة الأولى تضع الإنسان أمام عدم حضارى . الحالة الثانية تربيته من كل حبه ، وتسلطه إلى الاستسلام .
وهكذا تتم السيطرة ، في مناخ هذا الاستسلام ، عن الأفراد - على سلوكهم ، وآرائهم ، واعتقالاتهم .
هذا نرى أن ما يجازب في المجتمع العربى وما يقع هو الكلام الذى يبحث على الفكر - النقد - العمل . ويرى
أن الحرية فيه « مضمونة » للأفكر ، إلا نقد .
وإذا تربط ، هنا ، « الحاضر » بـ « الماضى » ، يُجبل للمستسلم أن الاستسلام حالة متواصلة ، بل « حتمية »
لا مفر منها . لهذا بدلا من أن يوجه طاقته إلى التفكير ، والنقد ، والعمل ، يوجهها من أجل أن « ينسى » . هكذا
يتحول هذا « النسي » السلبي الذى يحاصره قراءة ومشاهدة وسبعا - يتحول إلى نسي شافى .
وهكذا يحوّل هذا البلمس القمع في مختلف أشكال ، بالإضافة إلى أنه يشوّه الوعى ، ويصيب المشكلات
الحقيقية ، ويرسخ السلبي .
نلسم - اسم آخر للطغيان والميوذية .

— ٢١ —

الحدث هو « كلام » الواقع ، والكلام هو « حدث » للفظ .
ولا يمكن أن تنشأ مطابقة بين الحدث والكلام ، لو بين الواقع واللفظ
وعلاوة الشاعر أن يكون ترجمانا للواقع لا تزدى إلى إيضاحه وإلى الكشف عنه ، وإنما توفى ، على العكس ،
بلى مزيد من تعميقه ، وتحييه ، العمل هو المجال الذى « يتكلم » فيه الواقع : يتغير ويتطور . والحياة هو المجال
الذى « تحدث » فيه اللفظ . تؤسس شيورا ، وتقيم علاقات ، وتصبح أملا لتتحل العمل من ملكة الضرورة ،
وهو لذلك محدود . أما اللغة فانفتح على الحياتى ، ولذلك جاد مجلها غير محدود
حين نسمع أحدهم يقول ، مثلا ، إن الكلام الشعرى يجب أن يكون ترجمانا للواقع ، أو تعبيرا عنه ، فذلك
ينسى ، بالنسبة إليه ، أن على هذا الكلام أن يعيد إنتاج تصوّره هو للواقع ، أى أفكاره هو ، وطوره وأوهامه . وفى
هذا لا يندم الكلام من الواقع إلا انعكاسا لمعطى مسبق . أى أنه يزيّف بعدا عن الواقع ، ويريدنا جهلا به .
نضيف إلى ذلك أن الحدث (العمل أو الفصح) هو ، فى حد ذاته ، أجل (أو قبح) من الكلام الذى
يمكنه - وشفا - أو مدحا ، أو هجلا - لا يمكن الشاعر أن يكون ردة من الكلام تضامى أو تطابق ردة الطبيعة .
إن « لكلام » الواقع (الأحداث ، الظواهر ، الأشياء) مطلقا يختلف جوهريا عن المنطق الذى يحكم كلام اللغة ،
وليس بينها أى تطابق .

— ٢٢ —

ما يصيح عن أشياء الطبيعة ، يصيح عن أشياء الإنسان . لا يمكن للشاعر أن يكون بكلام اللغة جسدا شهيدا
يضاهى جسدا الشاعر الشهيد أو يطابقه . إن دور الشاعر فى الحياتى لا يكمن فى « الوصف » مدحا أو دما ، وصف
الحدث ، وإنما يكمن فى شيء آخر فى دلالة الحدث ، فى معناه ، وفى معنى هذا المعنى .
هكذا يرى الشاعر إلى اتصال الوطنى ، مثلا ، من حيث هو يُعدّ متحرك ، وطاقته تحويلية ، ومن حيث هو
رابط يصل بين الواقع الذى يعجزه وما يتخطاه ، بين الزمان والفضاء . وقد يتوقّف هذا الاتصال بأحداثه الظاهرة
المحددة ، لكنه يعطى قاتل - من حيث هو - نفاذ وتطّيع . وأهمية المقنونة الوطنية ، مثلا ، فى هذا المنظور ، هى أنها
تتجاوز حدودها ، لحظة تبدو أنها عرّدت أعمال عمدة ومعبودة - وصر الشعر ، فى هذا الإطار ، هو أن يكشف عن هذه
الأبعاد الخفية ، غير المحدودة التى تجسدها الطاقة الإنسانية الخلاقة .

لا يقدر أحد أن يتلك معرفة الواقع ، لكن يقدر أن يتحصى المطابقة الثابتة بين الواقع ومعرفة . أنا ، أنت ، هو : لا تعرف من الواقع إلا بعض الصفات الثانوية إجمالاً ، والتي أضعتها عليه ، إنما ذاتية كل منا (انفعاله ، مبرونه) وإنما العادة . فالواقع ، هنا ، هو إذن ما يتحمله كل منا في وعيه ، وليس الواقع بما هو وكما هو ، في ذاته . هكذا ما ليس لي ، ما ليس ذاتياً ، أجعل منه ملكاً لوعي ، لفكرى ، لي . أخصبه ، غصباً إنه لتصوراتي

بدلياً ، لا تطابق بين ما نسبته الحقيقة وما نسبته الواقع . الحقيقة التي يؤمن بها كل منا ليست إلا صورة جزئية من الواقع الذي لا تعد له صورة . إذن ، هل — إذا كنت واقعياً ، وأؤمن حقا بالواقع أن يؤمن أن هناك حقائق أخرى تمثل صوراً أخرى منه . حتى الواقع الواحد ، المشترك ، حقائق مصدرة .

وهذه الحقائق ليست مطلقة ، وليست نهائية . ذلك أن كل ، إذا كنت واقعياً ، أن يؤمن أن الواقع متحرك دائماً — ونحن على الحقائق ، لكن تكون واقعية ، أن تكون ، هي أيضاً ، متحركة

الواقع إذن ، تملكت حقائق . حين لا نرى فيه إلا حقيقة واحدة ، نعرضها على الجميع بقوة ما ، أو بسطة ما ، فنحن لا نشوه الواقع والحقيقة وحدهما ، وإنما نشوه كذلك الإنسان ذاته .

والحقيقة إذن ليست مطلقة ، بشكل مسبق . إنما ، على العكس ، نبحث — سنق في البحث ، ومباراة في المعرفة ، ونجهت متراويع للاعتناء بين حركة الواقع ، وإثباتها . وفي هذا يكمن مير الديمقراطية ، ومير المظلم دون ذلك يصبح الواقع حلبة صراع أعمى ، وتصبح الحقيقة تسلطاً ، وتصبح السلطة إرهاباً .

في هذا المستوى ، نهم كيف أنه الشر لا صطوي بل متياز . وكيف أنه رغم لكل ما ينشئ السطوة باسم الحقيقة والمعرفة . أعمى ما يفعله لنا الشر هو أن الحقيقة والمعرفة ، حفر السطوة ، آية سلطة ، وعمل الأعمى — السلطة في شكلها السياسي — « الواقع » .

في هذا المستوى كذلك ، يجب التركيز على تأسيس قراءة جديدة (نقد جديد) .

توكيداً على تأسيس كتابة جديدة . القراءة « القديمة » — المتواصلة ، تدجل النص الشرقي في غربال تصور أصحابها ، الخالص ، للواقع . فإما ولما في هذا النص ما يتطابق مع تصورهم ، وما يعيد إنتاج استهلامهم ، أحبره ووصفه بالواقعي ، وإذا لم يروا ذلك ، رفضوه ، وقالوا عنه إنه غير واقعي — وربما قالوا إنه ليس شعراً . وهم في موقعهم هذا ، لا يحبون الشر في ذاته ولذاته ، وإنما يحبون تصورهم « الذي أعيد إليهم » ، ويحبون الشر بوصفه وظيفة خفقت هذه الإعادة . لكن هذا « التصور المعاد » ليس إلا حجاباً يغطي الواقع . ويكون وظيفة الكلام الشرقي هنا ترسيخ السلطة القائمة ، وترسيخ الجهل السائد . والشر ، بهذا المعنى ، عند أصحاب هذه القراءة « يعمل » و « يفيد »

إذ تدرك ذلك ، تدرك أهمية النص الشرقي الجديد ، حق ، وأهمية القراءة الجديدة ، حق . إنه النص الذي يتيح لنا ، بهذه القراءة ، أن نتساءل ونتحقق ، وقدم لنا « معرفة » لا « تعمل » ولا « تعيد » لأنها ليست وظيفة ، وإنما هي نشوة وغبطة تنبجان لنا مريداً من الغوص في أعماقنا وفي العالم ، تنبج لنا أن نزداد اقتناعاً على الإنسان والواقع ، وأن نزداد قدرة على الإحاطة بها . هكذا يلغنا الشر ، بفعل التساؤلات والتحقيقات التي يولدها معنا ، إلى رفض كل ما يأسر الإنسان والواقع ، يدفعنا إلى تجاوز حدودنا ، إلى أن نصير دائماً أشكالاً جديدة برؤية الإنسان ، ورؤية الواقع . وما يقوله الشر مكان دائم لسؤال يعود إلى مزيد من الأسئلة : تسعى ما لا اسم له ، لكنها لا تبلغ أبداً ما تتبج أو ما تشير إليه

استطرداً ، ما تكون قيمة التكوين الإيديولوجي للنص الشرقي ؟ جواباً عن هذا السؤال أقول إن الأساس ، لبدلي والاولى ، في تكوين النص الشرقي ، هو المعرفة الشعرية . معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشرقي ، ومادية اللغة الشعرية ، وتلويح هذه اللغة ، وبهذه المعرفة وحدها يمكن تكوين النص الشرقي بخصوصيته ، وبالأدوات التي

تقدر أن تكشف عن هذه الخصوصية ، وتدل عليها . ولذلك فإن النظر إلى النص الشعري باعتباره إيديولوجيًا ، بطبيعته ، ويجب حقيقته ، بل يتصور أن تنطلق من موقف إيديولوجي مسبق ، وأن نقف ، في الوقت نفسه ، موقفًا نقديًا حقيقيًا . وذلك لسبب أساسي هو ، من ناحية ، أن الموقف النقدي الحقيقي يرفض كل صيغة مسبقة ، أي يرفض الإيديولوجيا بوصفها صيغة مسبقة ، وهو أنه ، من ناحية ثانية ، يبدأ قبل كل شيء ، بفحص الصبح المسبقة ، الجاهزة ، فصحيا نقديا .

ونفس معرف بالأمثلة الحية من الكتابات النظرية الإيديولوجية في الثقافة العربية ، أن الإيديولوجية في المجتمع العربي تملأ النص الشعري متعلقة من مسلمات ليست من طبيعة شعرية ، وإنما هي من طبيعة فكرية ونطعية . فهي ترى ، مثلاً ، أن اللغة للشاعر هي لكي «يلعب» أكثر بما هي لكي «يسير» . فالشاعر وسيلة اتصال وتواصل ، لذلك يجب أن يحقّ نصّه الشعري : الإيهام ، والمقابلة ، والإقناع . فما يقوله الشاعر يجب أن يكون واضحاً ، ومعيّداً ، ومقتضياً . وهكذا يُجبر أو يهتَمُّ العالم المجازي - التخيلي الذي هو جوهر الشعر .

ومن هنا يجب تأكيد الموقف الإيديولوجي على ما يُسمّى بـ «المعنى المشترك» ، الذي يتألف من عناصر معرفة مشتركة ، مؤسّسة وشائعة ، بوصفها معرفة مشتركة . ذلك أن قيمة «المعنى» ، ومن ثم الشعر ، هي ، بحسب الموقف الإيديولوجي ، في كونه مشتركاً ، وفي أن قدرته التأثيرية - الإقناعية كائنة في كونه مشتركاً . للشعر ، والحالة هذه ، «يعمل» بالمشابهة والتدكر . يقول جماعة المؤسسين لهذه الإيديولوجية أو تلك ، الأثنية والأفكار التي تشبه ما يعرفونه ، أو تذكرهم بما يعرفونه . يقول لهم ما عندهم ، فيزيد وصوحاً وثباتاً ، فهو الحقيقة لا يقول شيئاً جديداً » عليهم .

وهذا مما يؤتى إلى أن تكون النظرية الإيديولوجية في الشعر ، نظرية في الشعر ، لا في الإبداع ، لأن هذا يثير بطبيعته تناقضات وإشكالات كثيرة بين الدالّ والمندلول ، بين الذات والموضوع ، بين الكلام والفعل ، بين الفرد والجماعة ، بين الرعية والسلطة . وأمام هذا كله تطفئ المذهب الإيديولوجية عاجزة غاماً ، أو على الأقل جعلها ، ومحمّد عن مواجهتها ، بشكل أو آخر ، بحيث «أو بأخرى» .

وفي هذا ما قد يُفسّر القولين التاليين «اللفظ» و «المعنى» - أو «الشكلي» و «المضمون» . فالعنى ، بحسب المذهب الإيديولوجية ، موجودة فيها هي ، مسبقاً ، وقد أعطته موضة واحدة وإلى ما لا نهاية ، بوصفها النظرية الصالحة ، المتفصلة الخ والمهم إذن بالنسبة إليها هو كيف يصوغ الشاعر «معناها» ويوصلها إلى المتلقي (الذي يجب أن يسمع ويؤمن ، إن كان لا يزال «كاهناً» ، أو الذي يرتاد مائة وإيماناً بـ ، إن كان «مؤمناً») . ويقدّم ما يحاول الشاعر أن يعلى هو نفسه «المعنى» ، ترفض هذه المذهب ، وتسته . فالشاعر ، في هذه المذهب ، لا «دات» له . إنه «ميت» بوصفه «ذاتاً» مستقلة ، وعنده أن يكتب هذه الخاص ، الحميم ، وهو ، عند كل شاعر حقيقي ، متناقض وغرائبي ولا عقلاني . إن «أنا» الشاعر ، بعبارة ثانية ، يجب أن تدب في «نحن» الجماعة . والشعر ، إذن ، نشاط وظيفي لخدمة شيء ما . إنه ، بحسب هذه المذهب ، يعلم بالضرورة - مدحاً ، أو هجاء (مدح الأفكار الصائبة ، أي أفكارها ، وهجاء الأفكار الخاطئة ، أي أفكار الآخرين) .

ربما كان في هذا ما يوضح أيضاً الدلالة في تقسيم الإيديولوجيا للشعر : ما يتطابق معها ولا سها هو الشعر ، أي هو الخير ، الجميل . وما لا يتطابق معها ولا يلائمها هو الشعر الفجيع ، الرديء . وليس هذا إلا شكلاً آخر للموقف القديم من «المعاني» ، وهو موقف نشأ في ظل فهم معين للدين ، عبر عنه أوضح تعبير الجاحظ في تفسيره «المعاني» إلى قسمين : «شريف» و «حقير» . وتنهي عبارة الثاني لأن «المعنى الحقيق» ، الفساد ، والندم الساطع ، يعيش في القلب ثم يبيّض ، ثم يفرغ . فإذا مكث لمروته استضعف الفساد ، ويحكم الجهل ، فعد ذلك يتقوى دأؤه ، و «الفساد أسرع إلى الناس ، ولشد التحاماً بالطبائع» . (البیان : ١ / ١٠٠) .

وهذا كلام إيديولوجي (سياسي دقيق) ، وليس شعرياً ، ولا يدخل في طبيعة الشعر . وهو كلام تجد فيه اللبؤ التي تسوّغ مختلف أنواع الرقابة والقمع والكتبت والطغيان وكل ما يؤتى إلى «قتل» الشعر والإنسان مما ذلك أن الشعر هو الطاقة المحرّرة ، بالمتبار ، ولا يمكن أن يكون مفيداً ، أو عابداً ، منها تناول «المعاني» التي تعدّ ، خطأ ، «فاصلة» . إن هذه «المعاني» ، على افتراض وجودها ، تصبح «شرقة» منذ أن يتناولها الشعر .

د. أحسان عباس هل يؤسس نظرية نقدية جديدة ؟

● للدكتور أحسان عباس، من الأعلام النقدية، التي واكبت الحركة الشعرية العربية المعاصرة، ورسمت ملامح هذه الحركة، واضاءت الأنفاق لها ولم تكن هذه المواكبة مفصولة عن الموروث العربي الشعري والنقدي العربي القديم. وإنما مواكبة خارجة من قلب هذا التراث، في محاولة لأيجاد هوية نقدية عربية وهو بعد هذه الرحلة الطويلة في عالم النقد والشعر، يحاول أن يجمع الثابتين تجربته النقدية، لتأسيس نظرية نقدية عربية خالصة، أو على الأصح، لوضع بعض الأسس لهذه النظرية، التي يرجو من النقاد العرب أن يعملوا على إثرائها. من خلال النقاش الموضوعي الهادف

● (الأقلام)، كانت هناك، مع الدكتور أحسان عباس، وحاولت، أن تكشف بعض جوانب هذه النظرية، بعيداً عن المادح التطبيقية التي أسهب الدكتور عباس في شرحها، ومع أننا لا ندعي أننا احطنا بكل جوانب هذه النظرية التي لم تبلور صورتها الكاملة لدى الدكتور أحسان عباس، إلا أننا نطرح هذه التصورات، لتكون في متناول أيدي النقاد والقرّاء العرب، لاثرائها

الأردن من: محمد الظاهر

● من المبادئ الأساسية التي سبّغت باهتمام النقاد في عصرنا، حتى أصبحت معياراً نقاس به القصيدة، ميدان، أو بهما. الوحدة العضوية، والثاني أن لغة الشعراء القصيدة هائلة على الصور والرموز، وهذا الميدان لا يحتلج حولهما اتفاق من النقد التقليدي، فعددت أحداً بهذين المبدأين، هل خطر لك ما سيكون أثرهما عند عرض تراثنا الشعري؟ وما سيلحقه من صميم وصبر؟ ولما كان الآخر يمثل هذه الأهمية، فسأعرض لكل واحد منهما على حدة

● مبدأ الوحدة العضوية مرتبط بما قرره

أرسطو طاليس، وهو مبدأ قديم تقرر على أصس فلسفيه أغريقية والمانية، وأخذته كولروج رائد المدرسة الرومانسية وتبلور على يد حركة شعرية ذات خلفية فكرية وفلسفية معينة. وقد أخذنا هذا المبدأ، وعزلناه عن سياقه الثقافي، فهم يعمون بذلك النمو وتلاحم الشكل والمضمون في القصيدة

● هذا المبدأ لم يعرفه النقد العربي في أي مرحلة من مراحله الحديثة أو القديمة، أقول النقد العربي، وما أقول الشعر العربي، لأن القصيدة العربية تسمح بتعدد الموضوعات

والنقاد العرب، لم يطروا إلى انقيصه من حيث أنها كل متكامل، وإنما نظروا إليها من حيث هي أجزاء، فكانوا يهتمون بهذا الجزء أوذاك من القصيدة وأخروا أحكامهم على بعض الجوانب من ذلك الأجزاء، وحين حاول بعض النقاد القدماء الطرائي انقيصه من حيث هي كل كامل كالجسم الذي يكامل بأعضائه التي تأسس، ويؤدي كل عضو منها دوره الخاص (عفريه الحائمي)

● شبهة القصيدة بالجسم قد توهم بعض محدثين. - هذه الوحدة، أي أن النقاد

لا يمكن ان يكون فيها وحدة معيه وبالنسبة
لا يمكن ان تطلب فيه وحدة معويه،
فضمي الوحدة المعويه هو نهدين
الشرطين

● من هذا المطلق فاننا نجد قصيدة جرير
(ولا الحياء لهاجي استعبار
ولررت قمرك والحبيب يراو)

من اهم الامثلة على غياب الوحدة
النفسية، والموضوعية، لان جرير خرج بعد
رثاء زوجته إلى هجاء العزدقي، فكان
القصيدة قصيدتان مختلفتان، فليس ثمة
ارتباط بين الموضوعين، ومن هذا القبيل
قصيدة عمر بن ابي ربيعة (أمر ال نعم) فهي
تنتقل الى الوحدة النفسية والموضوعية، لانه
بعد الانتهاء من معاصره العاطفية في
الصحراء، لهذا لجأت الكتب المدرسية
لى حذف هذا الجزء من القصيدة من باب
انه خارج عن الموضوع والقصيدة تنظر الى
الوحدتين الموضوعية والنفسية

● على انما يجب ان لا نسرع لانهم
القصيدة بتعدد الموضوعات، كلما ننزل من
شيء الى آخر فتمه بعدد ظاهري، ومع
ذلك يندرج هذا التعدد في موضوع واحد،
ويأتي حول موقف نفسي واحد، فمثلا درج
بعض المدرسين على تعليم قصيدة
الحاهلية التي مقدمه طويته ثم يتناولون الى ما
بعدها من موضوعات وهذا في رأيي شيء لا
يجوز الا ان كانت المقدمة ذات موضوع
مفصل عن سائر موضوعات قصيده.
وأعني انها مقدمة مصطنعة حصص فيها
الشاعر لتقليد مألوف، وقد يكون هذه
المقدمة في جبان كثيرة، جزءا متلاحما مع
اجزاء الشكل الكبير للقصيدة، ولهذا لا



● ادباء قد كانت الوحدة المعويه قد
تحققت في الشعر العربي، فانه نصادفها
سكون فبها مثلما هو الحال في الشعر
العربي، الفرسي والانجليزي ولكن -
كان وجودها متعبا فانه أمر خاص للتجربة
وال تطوير، وتعب هذه النظرية عن النقد
العربي لا يعني خلو القصيدة العربية تماما
من هذه الوحدة، وان كان تحقيقها قد جاء
بشكل عوي وان لم يكن مستقرا في طبيعة
نصوص الشاعر

● من المصداق الاولي التي يجب توافرها
في القصيدة، لكي تبحث فيها عن الوحدة
المعوية نحتاج من الوحدة الاولي هي
الوحدة الموضوعية ونشائية هي الوحدة
السمية، وهما وحدتان ملازمان، وهذان
احدهما يعني فعدان لآخرى ومعنى ذلك
ان القصيدة التي تعيب عنها وحدة الموضوع

نصروا الى التعدد ولي الوحدة واعتبروا
كديهما موجودا، فاما كان النقد العربي سم
عرف الوحدة المعويه، فهل عرفها الشعر؟

● قبل لأجابه على هذا السؤال نود ان نقرر
مايلي

١- ان تحقيق الوحدة المعويه في العمل،
يتم امرا سهلا، لانه يتطلب اندماجا كيب
بين الشاعر ولحظه الابدع، بحيث لا
يشرب اليه ولا اليها شيء من المصنعات او
المعوقات كما يتطلب العمل الفني - طولا
معينا يسمح بالاكتمال فيه ٢- ان الصعوبة
ليست وقفا على اشعر عربي بل هي عامة
في جميع الشعراء، وان تعيها يعني تطلب
عناية الجودة، في الفن، وبسبب الجودة وعناية
الجودة مافه طويته فيها للنس وجود، وهو
من معيول ومعترف به، ولا احد ينكره، وهو
فادر على التمييز

يجوز ان سميها مقدمة، وان يعتبر لها موضوعا غير الموضوعات الاخرى في المصطلح، الا من باب التجاور، واثمة لمقدمات المصطلحة كثيرة لاسيما في الشعر العباسي، بحيث يبدو الاتصال وصحاً، وبحيث يكون اسم توسع عصي وتوسع موضوعي، نكس هذا التعدد يجب لا يصرفها عن اكتشاف الوحدة الموضوعية والنسبة فيها، ولعل من ابرز الامثلة قصيدة المردق.

(واطلس عيال كان صاحب

دعوت بناري موهب فأناني)

● مبدأ الصورة والرمز، وساحاول ما ان اصبح المعيار الذي يقول بان الشعر، مالم يكن تصويراً ورسماً فانه مصاب بعاهات ثلاث - والعياد بالله - وهي التورية، والمباشرة، والتفريز، وقبل ان اعلق على هذا المصطلح، اود ان اوضح ان النقد العربي القديم، يربط بين الشعر والتصوير، منذ الجاحظ الذي عده (كوباً من النسيج وضرباً من التصوير)، كما تعرضوا للصلة بين الرمز والشعر على نحو صحتي وهو موجود عند ابن طباطبا في عيار الشعر، حين يقول ما معناه ان الشعر يتغير بتغير الاسطورة التي تدعمه، غير ان مصطلح التحين الذي استعمله النقاد العرب، كان يقوم مقام مصطلح التصوير، وهذا المصطلح كان ترجمة لفظة (Imitatio) المحاكاة، عند ارسطو في كتابه الشعر وقد استعمل العرب في بداية الامر لفظة المحاكاة ولكن لنقاد الذين جاءوا بعد الفارابي استعملوا لفظة (تحيل) للتحديث عما سمي يومئذ الكذب في الشعر ويفصلون به المجالات وهذا المصطلح

استعمل لابرار الفروق بين الشعر والحطابة التي تعتمد الافتاح، ولكن الكثير مما وصلنا باسم الشعر العربي قائم على التورية والتفريز والمباشرة

● والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، هو مع معرفة النقاد العرب بالتصوير والتحيل ومع ما وصلنا من شعر يميل بطبيعته الى المباشرة والتفريز والتورية، فهل (نحكم على هذا سرأت الشعري في ظل المعيار الجديد، بانه شعر صميم او انه ليس شعراً؟

● نوكات المسألة طرح لمواظف والحث على مكارم الاخلاق ببهجة امرة تقريرية فقط نهان الامر، ولكن هذه القاعدة، ما ان يكون الشعر تصويراً وزمراً او لا يكون، يكون مدحجيتاً على شعراً العربي في ارضي صورته. فهل نجد اكثر شربه من قن المحي (صاحب الشمس قبلنا الرومان وعناهم من شأنه ما عدا او قوله (الة العيش صحة وشباب فاد، وليا من المرء ولي)

● والسؤال هو، هل هذا شعر رغم توريته وتفريزته ام هو خارج عن الشعر؟ ان القاعدة التي تقول بان الشعر تصوير ورمز قاعدة يجب الا نحكم اليها في الحكم على تراث الشعر العربي، فالحكم هو نحن، هل تحب هذا الشعر وتؤثر به، ومعجب بطريقة نقله للتجارب، فاذا كان الجواب بالاجاب وسمت بانه شعر، صار لزاماً علينا ان نبحث فيه عن اشياء عوصت عن القص في الصور

والرمز، فهي تبدو في البراعة وتبدو في لجزالة، ومع نوع الامثلة نجد تنوع العناصر، والذي يقرأ قصيدة المتنبي في بني كلاب بعد انتصار سيف الدولة عليهم، وهي من اقوى الشعر واجوده، نجد تصور نظرية التصوير والرمز عن هذه القصيدة

● فانقصيدة لا تقتصر لتصوير، ولكن فيها جانباً من التفريز، والمقابل المستمرة بين التصوير والتفريز هو الذي منح لقصيدة هذه الحيوية الخاصة وهذا التوازن بين قطبين احب الشاعر كلاهما، اذن فالتفريز ليس عيباً كما في القصيدة العربية، فهو يستطيع ان يؤدي وظيفه، ويستطيع ان يعرض الكثير مما فقدته تصويراً، ومع ان اب الطيب يعرض ان الشعر شي، والحطبة شي، احر، الا ان عصر الحطبة كان في هذه القصيدة ضرورياً، فهو يتولى الدفاع عن قضية لا يكفي فيها لتصوير، فثمة تعادل منصف بين عاطفته، وادراك هذا السورن شيء دقيق لنعابة وصعب جد وقدوته للحماط عليه وما استخدمه من وسائل رادت عصر الحطبة، يجعلنا بعيد النظر في مبدأ التصوير والرمز

● هذه بعض التصورات، التي ربما تصل الى مستوى النظرية، لتأسيس نظرية جديدة لشعرنا العربي، ولكنها في هذه الفترة، بحاجة الى حراسه جادة وعميقة، من اجل الوصول بما طرحه المذكور احسان عباس الى مستوى النظرية، ليكون له على لائق اسهاماتك النقدية على المحارطة النقدية العالمية

دراسة في فن الأدب العربي

(في ١٩٩ صفحة)

تأليف : أندراش هاموري

مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٧٤

ON THE ART OF MEDIEVAL ARABIC LITERATURE

By Andras Hamori

(xii & 199 pages), Princeton, 1974

يقدم الدكتور

أحسان عباس

المؤلف ، وهو حيا يحكم القاعدة التاريخية التطورية في اسطر ابى القصيدة ، وهو حينما يعي الى المهج التحليلي في دراسته جريئات القصيدة ، وهو مرة تارة يارح دنقة الشعر الى اعماق المبنى الشعري حسيما يشبه نوع من انواع الحكاية . والحق ان هذا التراجي لا يبدو ان يكون امرا ظاهريا ، فان فصول الكتاب جميعا تمثل ترابطا دقيقا اذ هي تحول من روايا مختلفة وعلى مستويات متعددة ان ترصد بنية العمل الفني ، شعرا كان او نثرا ، وحين تتعدد زوايا الرؤية في رصد ظاهرة واحدة ، تصبح تلك الظاهرة - وهي هنا القصيدة او الحكاية واقعة تحت اضواء كاشفة تجعل خفاياها الدقيقة واضحة حتى للعين المجردة ، ومنطلق الاستباز حاموري في هذه الدراسة هو المذهب « النبوي » الذي يرى في القصيدة مبنى شعائريا كالذي يراه الباحث الانثروبولوجي في مبنى الاسطورة ، مع فروق اساسية لا بد منها ، وقد عمد - في محافظته على الوحدة امانة بين العصور - الى ربطها بمصا ثلاثة عناصر كبرى وهي : عنصر الزمان ومدى صلة الممدج به على ، بينها من تباعد : وعنصر المفارقات المختلفة وطبيعتها في التغاير او التوازي او التضاد او استناب ، وعنصر المقارنة المسمرة - في جميع الخطوات - بين الادب العربي ونماذج من الادب الاخرى ، وهذا العنصر الثالث بنسء عن اطلاع واسع وقدرة على رؤية شمولية .

يتضمن هذا الكتاب سبعة فصول تقع في ثلاثة ارباب : يتناول الباب الاول منها - خلال فصول ثلاثة - الحديث عن التحولات في الانواع والمواقف الادبية : كيف كان الشاعر الحامي تتهلل دور البطولة ، وكيف كانت قصيدته صوره عن هسلما الموقف نفسه من حيث علاقته بمشكلة الموت ، ثم كيف اصبح كل من شاعر القصيدة القرلية وشاعر القصيدة الخمرية - تحت رعاة عوامل اجتماعية واقتصادية مختلفة يقوم بدور « المهرج » الشعائري (اقل منهما حظا شاعر النقيضة الذي التحى نحو المباترة والسب) ، ثم وفة عند شعر ابوصف وما اصاب اقصيدة - او المقطوعة - الوصفية من تحول جذري ، وبذلك ينتهي الباب الاول .

وفي فصلين يتكون منهما الباب الثاني يتحدث المؤلف عن تقنية القصيدة اعني عن الاجزاء التي تتركب منها وعن الوسائل الفنية التي يعتمدهما اشاعر في البناء الشعري ، سواء ما كان من تلك الوسائل يدعي المنزع او سوريا او غير ذلك . وبعد ذلك يحى اساب الثالث ، وهو بارح الدين السابقين في طبيعة موضوعه ، اذ يعقد فيه المؤلف فصلين للحديث عن مبنى الحكاية ، مختارا لذلك حكاييتين من ألف ليلة وليلة .

ان هذا العرض لمحتويات الكتاب قد يعطي صورة مترابطة متباعدة اطرافين للمباني الذي بهجه

لذلك جاءت هذه الدراسة متميزة في ذاتها وبمقارنته : اما في ذاتها فلانها بما اوتيت من جودة وجسدية محاولة مخلصه لتطبيق مقاييس جديدة على ادب قديم دون شطط او تصسف او جور ، واما بالمقارنة فلان اكثر الدراسات التي تناولت القصيدة العربية - على ايدي كثير من الدارسين والنقاد من العرب وغيرهم - قد كانت تنحو منحى الانهزام والادانة والهجوم ، اذ يسارع الدارس او الناقد الى القول : ان القصيدة العربية تقتصر الى الوحدة العضوية ، او : ان القصيدة العربية تجري على وتيرة واحدة ، او ان القصيدة العربية مجموعة من الابيات غير مترابطة ، تستطيع ان تسقط منها ما تريد دون ان يخل المعنى او يضطرب السياق . فجاء الدكتور حاموري ليقول بكل تواضع وثقة : كل شيء يعمل قانونه في ذاته ، فلم ارسال الاحكام من خارج ؟ دعونا ننظر في القصيدة ، في بنائها الخارجي والداخلي ، فانها بحكم تكوينها وببنيانها وجمهورها قد تتطلب الوحدة على نحو غير عصوي ، وقد يكون في مجمل عناصرها تكرار ولكن هذا التكرار طباعي ضروري او غير ذلك ؟ ثم ان الدراسات الكثيرة ما تزال - حتى اليوم - تدور حول القصيدة العربية فلا تفعل شيئا كثيرا سوى ان تبرز بعض مضامينها وتشر بعض محتوياتها ، وتحدث - اذا استوى لها حظ من الإصالة - عن تلال المواقف الخارجية واللامع الملمة فيها ، وهكذا تجيء دراسة الاستاذ حاموري لنضع الامور في مواضعها الصحيحة : فالقصيدة ليست مضمونا ينشر او ملامح توصف ، وانما هي مبنى « تركيبي » - في اكثر الاحوال - يتعانق فيه محور المضمون والشكل تعانقا يجعل حتى الصنعة البديعية جزءا من متطلبات المضمون نفسه احيانا .

وقد اتاح للاستاذ حاموري ان يبين - على نحو يملك الإعجاب - كيف ان القانون العام الذي تقوم عليه القصيدة الجاهلية هو التوازن في العناصر الكبيرة والصغيرة على السواء ، وقد يقوم هذا التوازن بأجراء التضاد او التقابل والتناظر ، ففي القصيدة عنصران متوازنان : النسيب وما يتصل به من اطلال ، والمرحلة عبر الصحراء ، وفي هذين العنصرين شخصيات : المرأة والعاقبة (وهما أساس ثنائية النظام في القصيدة) واذ يتحدث الشاعر عن المرأة حديثه عن أمل غير مبرور فانه يشير بذلك الى فقدان عنصر الزمن ، موازنا ذلك يحدث تفصيلي دقيق عن المكان ، ويبيننا بتضح الهدف المفقود - بكل ابعاده - في العلاقة بالمرأة ، تسير الناقة الى غير هدف في الصحراء ، فالمرأة بهذا رمز الحركة

اللا ارادية خلال الزمان ، والناقة رمز الحركة الارادية خلال المكان . واثناء الرحلة يخلق الشاعر في قصيدته توازنا جديدا بين منظر حمار الرحلى واثنه (رحلة الجماعة) وبين منظر نور الوحش المتفرد (رحلة الفرد) وطريقة صيد كل منهما (وفي خلال هذه الجريئات موازنات اخرى) ، حتى يمكن ان يقال ان القصيدة تعتمد على منطق خاص يقيم التوازن بين الوجدان والفقدان ، او بين الربح والخسارة .

ويخلص الاستاذ حاموري الى القول بان الوصف في هذا المبنى الشعائري يتميز بثلاثية امور : انه ثبوتي وانه شمولي وانه يمكن ان يعرف سلفا . وهذه العناصر الثلاثة قد تجعل القصيدة غير مثيرة او مؤثرة ، ولكن الامر على العكس من ذلك ، ثبوتية الوصف تجعل السامعين اقرب على المشاركة (والريد : ان هذه الثبوتية تمثل توازنا مع الحركة العامة للقصيدة) كما ان شموليته تعمق من تلك المشاركة ، فاما انه يمكن ان يعرف سلفا فذلك هو الامر الطبيعي « لان كل امرأة وكل ناقة ليست سوى موضوع شعائري كون ضرورة لبوافق مفهوم كل مرد في الجماعة » (ص : ٢٧) .

تلك لحة موجزة عن بعض ما حاوله المؤلف في الفصل الاول وحسب ، ويطول بي القول لو اردت ان احدث عن جميع الشجرات التي حققتها هذه الدراسة ، ولكن لا احسن معاليا حين اقول : ان كل فصل فيها لا يقل عمقا وبراعة افكار وجدة في التطبيق عن الفصل الاول . وسيقف القاريء المروى - معجبا اشد الإعجاب - عند ذلك التدرج الوارد بين شعر الغزل وشعر الخمر ، وكيف « تفرس فيهما معاني البطولة القديمة وصورها ، على نحو سائر ، حتى أصبحت ظلالا باهتة ، ثم عند ذلك الربط الفد بين القصيدة القديمة والخمرية وقصيدة الوصف من حيث علاقة كل منها بالمرن ، فالقصيدة الجاهلية كانت تتخذ الزمن وسيلة من وسائل التوازن ، والخمرية ليست سوى تثبيت شديد بالحظة الزمنية ، وقصيدة الوصف نوعان : نوع يستبعد الشاعر الزمن منه وكأنه ينمي وجوده نقيضا ، ونوع يزل فيه الشاعر على حكم الزمن نرولا تماما ، وحين يبلغ القاريء الصفحات الخاصة بتحليل القصائد (كقصيدة فتح عمورية لابي تمام او رثاء المتنبي لام سيف الدولة) ويتحليل المبنى الشعري في حكايتي ألف ليلة فانه لابد واجد في هذا التحليل معنى الكشف الجديد ، وما يزال قانون التوازن - من زوايا متعددة - امرا يحكم اليه بالارس (وهذا ما يؤكد الوحدة الكلية في الكتاب) ، ففي

قصيدة فتع عمورية - مثلا - تحليل دقيق للتبادل بين النور والظلام ، ولهذا من الماية التي تسعى اليها القصيدة هي « الجلاء » والوضوح والخروج من قبضة الظلام بانتصار النور . وفي رثاء المتنبي لام سيف الدولة يتمدد جو من الابهام المستمد من حركة الصراع بين الحياة والموت .

لقد استطاع الدكتور حاموري في هذه الدراسة ان يفتح مسدانا كان المستشرقون في الاعى ينهيونه مؤثرين الخوص في الامور التاريخية او اللغوية الصرف ، وذلك هو الممارسة التدوقية للنص الشعري والكشف عن جوانب الجمال التعبيري فيه . هي هذه الدراسة - دون ان يصرح المؤلف بذلك - احيار عميل للجميل لا الذي شعر يصلح مثلا على دعدة ، وبها وقوف عند ابعاءات التعبير ووقع البعطة في النفس وقوة على ادراك البراعة الجمالية . ومن اجل هذا كله وبسبب تنوع النماذج المدروسة ، وجدة القديس المستخدمة ، واجراء المقارنات ، يجد القارئ انه بحاجة كبيرة الى ان يبل قسطا غير قليل من التروي والتأمل لدى قراءة هذه الدراسة ، ذلك ان دقة المؤلف تتطلب من قارئه قدرا مماثلا من الدقة ، ان لم يكن قدرا اكبر ، وهذه ضرورة لابد منها

لمن شاء ان يستخلص الفائدة والمثمة مما من عمل نقدي جديد مميّج جليل . فاذا فعل القارئ ذلك لم يملك الا ان يسأل في النهاية : ما دامت مقاييس هذا النقد تطبق على نماذج مختارة فلم استبعدت القصيدة الجاهلية التي تقوم على موضوع واحد لا يتضح فيه عنصر التوازن بسهولة ؟ ولم يكون جميل ممثلا للفرل دون غيره ؟ وهل يمكن لهذه المقاييس ان تطبق على تسبب الاعراب الذي تنبهم فيه شخصية الشاعر ولا تبقى فيه سوى عناصر مشتركة من الوجد والحنين واللمعة والبكاء ؟ وهل مبنى المقامة (وغيرها من الصور الشعرية) صالح لدراسة على هذا الاساس ؟ وهل التوازن في القصيدة الجاهلية صنو التوازن في المبنى « المعقد » لدى ابي تمام والمتنبي ؟ وهل بعد المتنبي نماذج صالحة لمثل هذه الدراسة ؟ ان كثرة الاسئلة دليل على مدى ما تفنحه هذه الدراسة من آفاق امام القارئ ، وليس في مقدور كتاب واحد ان يجيب عن كل ما يثار حول موضوع كبير متعدد الجوانب ذي تاريخ طويل . وحسب هذه الدراسة ان تكون نموذجا يختصي ، وان تعد خطوة هامة نحو « بوطيقا » جديدة للادب العربي ، شعره ونثره .

ARCHIV

بسم الله الرحمن الرحيم

[illegible]

فاحسن من ... واره ... اوں عسی طی اوصو کہ

١٩٧٥ م. ١٠ جمادى الثانیہ ١٤٠٠ ہجری

وهذه الدعوة حارة حمراء لخدمة الدعوة في بلادنا. نحن وشرائس الدعوة في
 أن يكون لشعر صورة الحياة الشاعرة وعصيدة وبيته وعصرها وهي أن تكون من بار الله في

و لا حرج في ذلك . و لقي بعد لذة عنها وناووس ألا يستمد منها ضمورها لأدبية . وبعد
 فتهاد في ذلك . شعر خديجي ش ، ووصف لصبية الغبية بينها وبين حبيبها بصبية محصورة ، و قد صبح
 بعد منه و قد لا يضح ، و لكن لا يدعو إلى تفكير سلاعة القديكة ، و لا إلى شعر . خديجي . ع .
 من . ه . فتح الس و شخصه و موهبة الأدبية من ذلك ليقاب ع ، من أدب رسالت لأدب على حسن
 و جودها ، و إنما نقول . انهمو هذه سلاعة فهما حب ، و ربو دوقكم لأدب بالإقدام على فرها و فرها
 ما يوهو من سلاعات ، لتعصو إلى مرحلة لشخصية للتدب في الأدب و شعر ، و كمن موهوكم
 و تستغن بالابداع و تتجدي في من و لشعر و لأدب و عده

شعر عبد معمر حمداني

مأدب في كنية لذة عريفة

رسالة لشعر

من سخي شوي

الأشد د . س . طرقي

صرحه في شوي عر ك . من كس ك .

خ . خ . سر فصح . و فصح ح . طم . طم

و ه . طر . من لا ر . ك . ك . ك . ك .

و م . ر . س . لا ك . س . ر . من ح . ك . س .

و ، ل . ك . من ف . فصح . من فصح . من ف . ك .

س . ك . من ف . ك . و ك . س . و ك . ف . ك .

براه بعين عفته ك عاق . يرى ك في رائد غير ك

ك . و ك . من ك . ك . ك . ك . ك . ك .

و ك . و ، شوي . من ك . و . ك . ك . ك . ك .

يرى ك عاق . ك . ك . و ك . ك . ك . ك .

و من مستهم ك عاقلة و سدي . ك . ك . ك . ك .

و من معمر ك ك ك . ك . ك . ك . ك .

دفاع عن لشعر الجاهلي

الأستاذ محمد عبد المعين محمد ج

كثرت في العصر الجاهلي مقالات لأدباء ونقاد في بركة الشعر الجاهلي، ومنهم من رآه ممدوحاً، ومنهم من رآه مذموماً، ولعل من تركه والأصراخ عند وعيله حين يود من شعر يمني ومضني، وحب يتعككه، ومن وجود وحدة لتفصيله في ثارة النفسية الساقية، وباصطرب معبده وعدم ثقبه إلا سته، ومنه ما فيه وحده، وحب آخر يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده.

ومن حين يود هذه الصورة، أكر من يصنعهم من درسه أدب، يعزى في أدب جاهلي وحده، تنبؤ صناديق، وحروب فرقة، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده.

ولا شك في أن الشعر الجاهلي هو الذي كان يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده.

بلا شك أن الشعر الجاهلي هو الذي كان يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده.

فمن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده، ومن حين يرويه من أحده صده عنه ويعتد ونظم، أكر من عات به شعر منم في حده.

دفاع عن الغموض

يعرض الكثيرون من قراء الشعر الحديث قائلين أن سببها من أسباب الإغراض هو غموض هذا الشعر، وأخفى أن تكون القصائد التي جعلت هؤلاء يرفضون الشعر الحديث، هي قصائد كتبها شعراء من الدرجة الثانية أو الثالثة، يرجع الغموض فيها إلى عدم قدرة الشاعر على إيصال مضمونه، أو تجربة بسيطة إلى القارئ، وهذا الغموض غموض غير شرعي لا يقبله الإنسان الذي يعرف وظيفة الشعر، ولا يصح أن يعتبر كاتبه شاعراً، بل يجب أن نأخذ عليه كتابة الشعر لأنه يسيء إساءة كبيرة إلى تطور الشعر العربي، في مرحلة تعتبر من أخطر المراحل في تاريخه، وهي المرحلة التي وقف له فيها الكثيرون بالمرصاد، بتصميمهم له الأخطاء ويأبسون عليه النمو أو التطور الذي هو سنة الحياة.

غير أنه يوجد إلى جانب هذا الغموض غير الشرعي والذي يجب أن يلام مقترفوه، غموض شرعي، وهو مضمون مقبول في القصائد التي تمتاز بالعمق ولا يغمض عليه إلا من يجهل ماهية الشعر، ومن لا يعرف ما هو الفرق بين الشعر والفن. ومن لا يتوقع من الشعر أكثر مما تتضمنه تلك المقطوعة التي كنا نصفها وتلوها ونحن أطفال، وهي التي يقول فيها الشاعر

فقط صغيرة
واسمها دميرة
شعرها قصير
ذيلها طويل - ١

د . شفيق مجلي

أستاذ مساعد اللغة
الإنجليزية بكلية الآداب
بجامعة القاهرة له دراسات
مترجمة في المسرح والشعر

هالذين يريدون ان يفهموا القصيدة من القراءة الأولى كما لو كانت حبرا هي حريدة يومية إما أنهم لا يعرفون وظيفة الشعر، أو أنهم يرون أن وجه الاختلاف الوحيد بين الشعر والنثر هو أن الأول يجعلهم يهزون رؤوسهم، أو يهتزون طرأً - وهذا يعني أيضاً أنهم لا يعرفون ماهية الشعر.

الشعر، كما أراه، هو الوسيلة **الوحيدة** للتعبير عن تجارب أسمى وأعق من أن يستطيع النثر أن يعبر عنها. أي أنها تطبع عنها تجارب مركبة، معقدة، يختلط فيها الفكر بالشعور، الوعي باللاوعي، الحاضر بالماضي والمستقبل.

وليست القصيدة بمجرد تعبير بل هي عمل فني قائم بذاته، خارج ذات الشاعر، وفي عملية الخلق هذه يحاول الشاعر أن يجسد بصورة

موضوعية، يدركها أي قارئ، تجربة شخصية معينة، هي في نفس الوقت تجربة إنسانية مشتركة. وتختلف التجارب الإنسانية التي يجسدها الشعر فهناك التجربة البسيطة العادية التي تصور إنساناً يعيش بين الزمن والأطلال يندب حبيبته، وهناك التجربة العاطفية البسيطة أيضاً، وفيها يمر قيس عن عشقه لليلي ويقارن فيها بين جفون ليلي وجفون الغزال، وأنفاسها وأنفاس السحر، وهناك تجربة القدر، وفيها يرى الشاعر نفسه بطلاً وقبيلته أعظم من أنجبت المأدبة.

وهناك القصائد التي تدور حول الذم، والمدح، وقصائد الحنايات، وهناك الحمريات، والشاعر هنا، إنما يتبع تقاليد شعرية معروفة. ويقدم لنا مضموناً تقليدياً

في شكل تقليدي ، ومهما جدد ، فلا بد له أن يسير على نفس الدرب لأن التجديد في الموضوعات التقليدية مقيد ومحدود إلى حد كبير ، وما دام قد قال الشعر في موضوع من الموضوعات المطروقة ، فلا بد له أن يعيد نفس الكلمات ، ونفس العبارات التي أصبح لها معان ثابتة معروفة لا يختلف عليها اثنان . ولهذا تمويينا في شعرنا التقليدي على وضوح تام في المعنى ، فما نقرأ البيت حتى نفهم معناه ، بل أننا كثيراً ما نفهم غرض الشاعر حتى قبل أن مكمل قراءة البيت أو القصيدة ، ولهذا يستعذب الكثيرون قراءة الشعر التقليدي ، إنهم لا يفهمونه بسرعة البرق فقط ، بل إنهم حتى يستطيعون أن يقولوا : مقدماً ، ما سوف يقوله الشاعر ، بل إنهم حتى يمكنهم التنبؤ بالكلمة الأخيرة في كل سطر ، ويتسممون بهتسامة

الرضا عن أنفسهم ، والفضل للشعر التقليدي . أما الشعر الحديث فهو يحرمهم من هذا الشعور بأنهم لا يقولون عن الشاعر ، ويسلفهم الشعور بالرضا الكبير عن النفس ، وبالدكاء الفاح ، وبالشاعرية ، لأن التجربة التي ينقلها تجربة جديدة ، وأصيلة ، ولأنه انتقل من التعبير عن أبواب معروفة محفوظة مثل التسميم ، والمدح ، والهجاء والفخر ، إلى آخره ، إلى تصوير تجربة الإنسان الحديث في القرن العشرين ، بكل ما يكتنفها من معانٍ ، تصويراً مخلصاً ، واقعياً ، صريحاً

والشاعر هنا لا يسير على نهج معين ، ولا يتبع قالباً معيناً سواء من ناحية المصمون أو الشكل ، وإنما يحاول أن يتلمس طريقه في عالم جديد كل الجدة ، وأن يكتشف

أبعاد إنسانيته، وأبعاد عالمه الذي يعيش فيه، في عالم يمكن علماء من أن يخلقوا الأقمار، ويغيروا القلوب حضارة مركبة، وإسمان يمر كل يوم في تجارب أكثر تركيباً، تتأثر لها وبها أفكاره ومشاعره، بل إن هذه الأفكار وتلك المشاعر تصبح هي الأخرى مركبة ومعقدة، حتى أنه لا يستطيع أن ينقلها إلينا، بخبره مركبة أيضاً، لا يقوى عليها النشر، بل هي تحتاج إلى الشعر ذي الصور المركبة، والأجوان المتطابقة والموسيقى ذات الأصدا والأبعاد المنجانية، حتى يمكنه أن ينقل إلينا ذلك الصراخ الذي يدور وراءه في اللاوعي الإنساني.

وهنا يكمن الغموض. إنه جزء لا يتجزأ من التجربة الإنسانية الجديدة، ومن الرقيا الحديثة، ومن

المضمون الذي يحاول الشاعر أن يقدم خلاله الحياة كلها في نظرة أو موقف، أو صورة.

ولما كان أهم ما يسمى إليه الشاعر الحديث هو أن ينقل إلينا نقلاً أميناً هذه التجربة الجديدة القريبة، ذات الأركان الممتعة، والأبعاد الغامضة، فهو يدخل في صراع مزيج مع وحدات التعبير من كلمات وأجوان وصورة، حتى تتمكن من توصيل تجربته الفريدة.

وهو من أجل ذلك يحاول أن يستفيد بكل إمكانات وحدات التعبير، فهو يستعمل الكلمات استعمالاً جديداً، ويحاول أن يبنى منها جملاً، أو عبارات جديدة حتى يتمكن من أن ينقل هذا الجديد الذي يحس به نقلاً أميناً. وهو يضطر خلال هذا التجريب إلى أن يخرج على قواعد البناء اللغوي، وقواعد النحو التي كان الفرض

منها أصلاً أن تسهل على الناس عملية الحياة اليومية وما فيها من معاملات تتطلب فهماً مباشراً سريعاً، وهو يضطر أيضاً إلى استبعاد الكلمات المألوفة التي خلقت لتعبر عن أفكار تافهة، ومشاعر باردة. رحل هذا الشاعر الذي يتطلب من قرائه مجهوداً ذهنياً. بثير غيظ الأشخاص الذين نعتت غزلهم بمد روتين صعين من التفكير، وتجمدت مشاعرهم عند روتين واحد من الإحساس. ولأنهم لم يتعوروا أن يقرأوا القصيدة مرات ومرات، حتى يصلوا إلى ما فيها من معان، ولأنهم لم يتعوروا هذا التجديد في العبارات والصور والقواعد اللغوية، فهم يرفضون القصيدة رفضاً قاطعاً قائلين أنها هراء. وللو كلام. إن الذي يصبر على البساطة والوضوح في

الشعر، إذن، لا يعرف وفريقته. ولقد اتفق الشعراء المبدعون مع النقاد على شرعية الفموض، وتاريخ الشعر الإنجليزي، على سبيل المثال، حافل بالأقوال التي تدل على ذلك. ومن أهم الشعراء الذين تحدثوا عن الفموض إيرا باوند الذي يقول في مقالة المسماة «الفنان الجان» مشيراً إلى بعض أبيات الشعر «تحتوي هذه الأشياء على بساطة عاطفية لا يصل إليها العقل بدقته ... وهناك في الشعر شيء ما أعلى من الكاء في النثر موضوعاً لملاحظات» ويقول باوند ، كما قال كولريديج من قبله ، إن «الشعر يضعم لقوانين تسنها طبيعته» وهو يسخر من الإنجليز لأنهم يمتنعون أن الموسيقى والكلمات البائدة هما العنصران الوحيدان اللذان يميزان الشعر عن النثر ، ولأنهم يحسبون أن كل قصيدة يمكن «هل يجب ، أن

يكون لها مقابل ثرى يحتوى على كل ما فيها تماماً .
ولماوند كثير من الأقوال التي يؤكد بها أن القموض
جزء من طبيعة الشعر .

هناك أيضاً ، إلى جانب ماوند ، الناقد هريوت
ريد الذي يقول عن القموض في الشعر

' لا يمكن القموض في الشاعر ، بل في أنفستنا .
إن الوضوح والمنطق في ما نقول ، إنما هما على
حساب الدقة والعمق . فالشاعر في بحث دائم عن
الدقة المطلقة في اللغة وفي الفكر وتتطلب منه هذه
الدقة أن يتخطى حدود التعبير المعتاد ، وبالتالي أن
يفترع .. يحنزع أحياناً كلمات أو استعمالات جديدة
لل كلمات ، أو - وهو الأمر اللطائف - عبارات أو
محسنات بديعية وخاصة الاستعارات التي من شأنها

أن تفسى على الكلمات حياة جديدة ."
والصور الشعرية ، وخاصة الاستعارة ، هي
السبيل الوحيد للشاعر الذي يمكنه من أن يعبر أصداق
تعبير عن التجربة العركية ، غير أن الصورة الشعرية
بطبيعتها ليست بالشئ الذي يتعين على كل قارئ أن
يفهمه بسهولة . وكثير من الصور الشعرية تبدو في أول
الامر غامضة ، ولا تكشف عما تشير إليه من معان إلا
بعد قراءات متعددة . وهذا هو السبب في أن الشعر
الجميل يحيل إلى القموض ، وفي ذلك يقول هـيوم أن
الشاعر يجد اللغة البسيطة غير دقيقة وهو كذلك يبحث
عن الاستعارة الجديدة كي يصل إلى الدقة في
التعبير

دلالة التكرار في الشعر

بقلم نازك الغدادي

دو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الاثر ويحلل نفسية كاتبه . وعلى هذا فعندما يقول بشاره الحوري في المحتاحية قصيدة جميلة :

الهوى والشباب والامل المنشود توحى قنيت الشعر حيا
والهوى والشباب والامل المنشود ضاعت جميعها من يديا
علما يقول هذا يعبر بالتكرار عن حيرته على ضياع «الهوى والشباب والامل المنشود» ولذلك يكررها . فالتكرار يصح في ايدي مصاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك احد تلك الاضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على اعماق الشاعر ففضتها بحث نطلع عليها . او لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كائناته بحيث تقيم اساسا عاطفيا من نوع ما .

ان هذا القانون الاول الساذج في كل تكرار يستطيع ان يدلنا على وجه الاحتلال في بعض اشكرارات غير الموقفة التي نلحدها في الشعر المعاصر ومثالها هذه الابيات من قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي

وخبولاً القشضية للفرجاء كنا في الحدار
بالعم نرسمها ونرسم حولها حقلا ودار

حقلا ودار (٢)

ان وجه الاعتراض هنا هو ان «حقلا ودار» هذه لا تستدعي اية عناية خاصة من الشاعر بحيث يحتاج الى تأكيدها . فمادام ان العزاة في ان يرسم هؤلاء الاطفال «حقلا ودار» حول «حيول خشبية عرجاء» ؟ ان «الحيول» تعادل في اهميتها «حقلا ودار» هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولا . والحق ان القاريء يحس مرغما ان هذا الطفل المتكلم بليد قليلا بحيث يندحش مما لا يدهش، وهو معنى لا شك في ان الشاعر لم يقصد تصويره في شخصية الطفل وانما ساق اليه التكرار غير الموفق . وهكذا نجد السياق في الابيات لا يستدعي التكرار الا اذا كان الشاعر يقصد ان يشير به نوعا من الصدى اللغوي لا اكثر .

وثاني قاعدة نستخلصها هي ان التكرار يحضن للقوانين الحسية التي تتحكم في العبارة واحدها قانون التوازن . ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق النفسي الذي ينبغي ان نحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . ان العبارة الموزونة كيما ومركز ثقل واطرافا، وهي تحضن لنوع من الهندسة العظمية الدقيقة التي لا بد لشاعر ان يعيها وهو

لا شك في ان التكرار بالصيغة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما ربا تستند اليها في تقسيم اساليب اللغة . فقصارى ما نجد حوله ان ايا هلال العسكري يتحدث منه حديثا مابرا في كتاب الصنائع وكذلك يصنع ابن رشيق في «المعدة» . اما كتاب «الدعيات» الدكية فقد اعتبروه مرعا ثانويا من فروع البديع لا يقفون عنده الا لئلا . ولم يصلح هذا عن اهمال مقصود وانما امتته الظروف الادبية للعصر . فقد كان اسلوب الكراو ثانويا في اللغة اذ ذلك فلم تهم حاجة الى التوسع في تقييم عناصره وتفصيل دلالاته .

وقد جاءت الفترة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في اساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار احد هذه الاساليب مرر بروزا واضحا وراح شعرنا المعاصر ينكس اليه انكاء يبلع احيانا حدودا متطرفة لا تتم عن الزان . وهذا النمو المفاجيء يقتضي ولا شك نموا مماثلا في بلاغتنا التي لم تعد تسير التطور الذي يحدث لاساليب التعبيرية حتى نالت تاريخا فقهيا للمع في بعض العصور الاخرى بدلا من ان تبقى علما متطورا يخدم اللغة وبمعكس احوالها ويسجل مراحل نموها . والواقع ان بلاغة ابيه لثمة يسفي ان تبقى علما مطاطا قابلا للنمو معها والا بعلت الشقة بينهما وانحط شأن البلاغة .

والذي نحاوله في هذا البحث . وقد حاولناه في بحث عنوانه «اساليب التكرار في الشعر» (١) - ان نتناول موضوع التكرار بنوع من الدراسة البلاغية تستند فيها الى الشعر المعاصر رغبة في الوصول الى القوانين الاولى التي يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الادبي وعلم البلاغة مما ، وذلك دون ان نفعل قواعد اللغة القديمة وما تخرج اليه من تحفظ يرمي الى الاحتفاظ بجوهر اللغة الصافي .

*

ان اسسط قاعدة يستطيع ان نصوغها ونستفيد منها هي ان التكرار في حقيقته الحناج على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها . وهذا هو القانون الاول البسيط الذي نستطيع ان نلمسه كامتا في كل تكرار يحطر على البال . فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسانية في العبارة ويكشف من اهتمام المتكلم بها ، وهو ، بهذا المعنى ،

(١) مجلة الادب مايو ١٩٥٢

(٢) ديوان «اباريق مهشة» ص ٤٨ (عدد ١٩٥٤)

يدخل التكرار على بعض مناطقها . أن في وسع التكرار غير العطن أن يهدم التوازن الهندسي ويميل بالعبارة كما نعمل حصة دخيلة بكفة ميزان . ومن ثم من القصد الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى وجهة النظر الهندسية هذه فتعبر أن التكرار يجب أن يعبر من العبارة في موضع لا يتقلها ولا يعبر بوزنها إلى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب في قصيدة به :

في دروب أطفا الماضي مداها
وطواها

فاتبيني اتبعيني (٣)

والتوازن حاصل في هذه العبارة الشعرية وقد قام على تكرار كلمة « اتبعيني » ذلك أننا هنا بلقاء طرفين متوازيين « الماضي » الذي يذكره الشاعر ويغزغ من انطعائه وتلاشيه و « المستقبل » الذي يحاول تثنيه ودعمه عندما ينادي حبيبته « اتبعيني » . أنه يحس بانطواء الدروب الصاعدة في الامس فيحاول أن يملك ثباتاً في المستقبل على أساس الحب الانساني ، وبهذا يتم التوازن العاطفي للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائمه هندسياً وذلك بأن أعطى الماضي فعلين قويين « أطفا » و « طوى » فكان لا بد له أن يعطي المستقبل أيضاً فعلين لكي يوحى بقوته إزاء هذا الماضي ولذلك كور « اتبعيني » .

ولننظر الآن في نماذج لعبارة شعرية مال بها التكرار وأخل بتوازنها وهدم هندستها . لنأخذ قصائي :
ماذا تصير الأرض لو لم تكن **لو لم تكن عيناك ماذا تصير** (٤)
ولمعد الوهاب البياتي :
بالامس كنا - آه من كنا ومن امس يكون -
نعنو وراء ظلالنا - . . . كنا ، ومن امس يكون - (٥)
ولاحمد عبد المعطي حجازي :

وتضيء في ليل القرى ، ليل القرى كلمتنا (٦)
ان هذه التكرارات كلها مخلة تشغل العبارة ولا تعطوها شيئاً ، فلو حذفناها لاحتسبنا إلى السياق . ذلك ان العبارات هنا لا تستدعي تكراراً وإنما رأى الشاعر أن يكرر أي لفظ كان واختاره من وسط العبارة وشره عن سياقه . والحق أن أبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصبح انتزاعها من سياقها وتكرارها وهذا ما لا نجده في أي من هذه الأبيات . فنأخذ بكرر « لو لم تكن » وبذلك تفصل العبارة المكررة بين « كان » واسمها ، أو لنقل أنه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ، ثم يأتي بالاسم بعد التكرار . والبياتي يذهب أبعد فيكرر نصف عبارة لا معنى لها فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار . ويصنع عبد المعطي ما يشبه هذا إذ يعزل المجرور ويكرره ولو كان كرر الحار والمجرور معاً : « في ليل القرى » لكان

(٣) ديوان « أسطر » ص ٤٠ (السيف - ١٩٥٠)

(٤) « قصائد نزار قباني » ص ١٦ (بيروت ١٩٥٦)

(٥) « أباريق حشمة » ص ٤٧ (بغداد ١٩٥٤)

(٦) مجلة الآداب - تموز ١٩٥٧

الامر أهون وأن كان ذلك لا يتخذ العبارة من الاختلال . أن تكرار جزء من العبارة لا تحتم تكراره ضرورة نفسية بتقصيها المعنى لا بد أن يميل بالعبارة وهذا يعود بنا إلى الهندسين العاطفية والعقلية للعبارة .

هذان القانونان العائمان على الأساس العاطفي والهندسي للعبارة هما الشرطان الرئيسيان في كل تكرار مقبول ، وإذا توفاً صح أن تبدأ بحيث في الدلالات المحتلعة التي يقدمها التكرار فيعني بها المعنى ويمتحنه امتدادات من الظلال والألوان والإيحاءات .

وأما من جهة الدلالة فإن شعرنا المعاصر يقدم لنا ثلاثة أصناف من التكرار تحصح كلها لقانونين السالعين : - التكرار البياتي ، وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري . وقد احترت أن أضح لها هذه الأسماء لتعبر بينها دون أن أفصح أن تكون الأسماء نهائية ، فالبحث كله ليس إلا محاولة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها في النقد والتدريس . وأنا أدرك ، قبل أي أحد آخر ، مدى احتمال الخطأ في الحكم وفساد الاستدلال ، غير أن صعوبة الحال لا يسمي أن توهن عزيمتنا ، فرب محاولة غير واثقة من نفسها يقوم بها باقد ما ، تشق طريقاً لنجاح أكبر يباح لساعد آخر .

- التتمة على الصفحة ٩٢ -

صدر حديثاً

الناس في بلادى

شعر

صالح الرزيق عبد القادر

دار الآداب - بيروت

ص . ب ٤٢٣

آفاق المعرفة



دلالة المائدة الاجتماعية والثقافية من خلال الشعر الجاهلي (قراءة أنثروبولوجية)

د. بركة بوشيبة

كثُر الاهتمام بدراسة الإنسان وثقافته ونظمه الاجتماعية في جميع المجتمعات البشرية تقريباً، ماضيها وحاضرها، وتم التعبير عن الجانب الكبير من هذا الاهتمام في الأساطير والحكايات الدينية^(١) التي تناولت - أحياناً - مغامرات بحثه عن الاستقرار والخلود^(٢)، ووصف «بعض الإنجازات الثقافية البارزة، كالكشف النار أو صناعة بعض الأدوات والفنون المفيدة، أو البدايات الأولى للتقنيات المختلفة المستخدمة في إنتاج الطعام»^(٣) (وكثيراً

ما تعلم أبناء المجتمع أنماط سلوكهم المقبولة والمرفوضة اجتماعياً من المعتقدات المرتبطة بتلك القوى الكونية المهيبة التي تلف الفكر الإنساني وتسيطر عليه.

ومن يستقرئ الشعر الجاهلي في تعامله مع المعتقدات والأساطير والزجر، والكهانة، والقيافة، والحيوانات والوشم والمعالجات، وكل ما له صلة بالحياة البدائية والعادات والتقاليد التي كانت تحل محل القوانين^(١) يجدد يعبر عن حياة حافلة بهذه المعتقدات^(٢) التي حيتها الجاهلية بكل أشكالها وياشرتها في مجالاتها المختلفة، وحكمتها في تصرفاتها ومصيرها، فجزى بعضها مجرى الديانات، وبعضها مجرى العادات والاصطلاحات، وبعضها مجرى الخرافات إلى أن أبطلها الإسلام، وقد بقي هذا الاعتقاد حتى عصر متأخر، واتخذ بعض الشعراء الإسلاميين رمزاً للشرف والرفعة وعلو المنزلة لقول المثقب العبدى:

يا حورى الذم،^(٣) مز طعمه

يبري الكلب إذا عض وهز^(٤)

بهذا الأسلوب والاعتقاد حدد أسلوب حياة عرب الجاهلية والمثل العليا والأهداف التي يستجيب لها الأفراد، ورسمت به معالم الشخصية الحقة ومستوى تفكيرها وجملة

القضايا التي تشغلها، كالأبهة والافتخار والخلود وحددت أنواع السلوك الثقافية والاجتماعي الذي تجسده وتكافئ عليه معنوياً كالكرم، والشجاعة، وإغالة المهوف، وذلك الذي تقبذه وتحرمه، وأحاطته بعقل من الموانع، ترتبط أحياناً بمعتقدات دينية، بينت حدود إمكانية اعتماد الفرد عن المعايير الثقافية للسلوك والقواعد المتبعة، وما يجب اتخاذه حيال الفرد الذي يكسر هذه القواعد.

ولعل السؤال الذي يواجهنا ونحن نستقرئ دلالة المائدة الاجتماعية والثقافية هو: لماذا حرص عرب الجاهلية على هذه الترسيمات الثقافية التقليدية التي برزت كثيراً في مظاهر المائدة؟

وهل هناك رغبة صريحة للإبقاء على هذا السياق المتعارف عليه من خلال ممارسات تطبيقية في مظاهر مختلفة؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، نورد قول الشاعر لبيد بن ربيعة العامري للتمثيل لبعض المظاهر والسلوكيات النابعة من ثقافة هذا المجتمع:

وجزور أيسار دصوت لعتفها

بغفالي مُتَشابه أجسامها

أدعو بهن لعاقب أو مُطْطِل
بِذَلَّتْ لِحَيْرَانِ الْجَمِيعِ لِحَامُهَا
هَالِضِيفَ وَالْجَارِ الْجَنِيبِ كَانَمَا
هَبِطَ ثُبَالَةٌ مُخْصِبَا أَهْضَامُهَا
تَأْوِي إِلَى الْأَهْطَابِ كُلِّ زَيْتِيَّةٍ
مِثْلُ الْبَلِيَّةِ قَالَسُ أَهْدَامُهَا^(٨)
وَيَكْفُونَ إِذَا الرِّيحُ تَنَاحَوْحَتْ
خُلْجًا تَمُدُّ شَوَارِعَا أَيْتَامُهَا^(٩)
تثبت عناصر الاستقصاء الأولية في هذا
النموذج، أن ما يرافق هذه المائدة أو الوليمة
من سلوك، وما يؤمن به أصحابها من قيم، لم
تكن إلا تفاخراً وتباهياً، لئلا تاكل منها الغرباء
والضيغان والجيران دون أن يكون له نصيبه
منها، لأن ثقافة المجتمع تحرم عليه ذلك،
ويكفيه منها الحديث وحسن الذكر الذي
ينعم به دون القوم.

ويرى عبد الملك مرتاض أن «ملقوس هذه
المائدة المحيية كانت مرتبطة بالمعتقدات
الوثنية والتقاليد الاجتماعية البدائية
والسلوك الجاهلي الذي ينهض على
التفاخر والرثاء والمسن»^(١٠) وكذا في قول
عروة بن الورد:

أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ
إِذَا هُوَ أَفْسَى هَامَةً فَوْقَ سَيْرٍ^(١١)
ويرى أن الأشراف ومادة القوم كانوا

أكثر حرصاً على هذه الثقافة بل هذه الآداب
الواجب مراعاتها، لأن الإخلال بها يستوجب
العقاب المعنوي: أي الإهانة والمذمة التي
ستظل تلاحقه مدى الدهر، ألم بهج الحطينة
الزيرقان ويسمُّه بالبخل والعجز، بهذا البيت
الشعري الذي لا يزال نريده إلى اليوم:

دَجِ الْفَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ بِنَفْسَيْتِهَا
وَأَقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّائِفُ الْكَاسِي
فَشَكَاهُ إِلَى عَمْرِ بْنِ الْخَطَّابِ (رَضٍ)،
فلما سأل عن ذلك حسان قال: «لم بهجه
ولكن طلع عليه»^(١٢)، وكذلك كان معاوية
يرضي الشعراء بالصلوات لئلا يهمل هذا الخطر
حين قيل: «ما أهون والله عليك أن ينحجر
هذا في غار، ثم يقطع عرضي علي ثم تأخذه
العرب فترويه»^(١٣)

ولعل هناك رغبة صريحة للإبقاء على
هذا السياق الأساسي المتعارف عليه من
خلال تلك الممارسات، أما ما يقابل به
الضيف من مظاهر الترحيب والابتهاج
وحسن استقبال وتمجيد الطعام، واختيار
أجوده ومعادنته على المائدة، فما هي إلا
ممارسات ثقافية يحرصون على حمايتها
ونشرها، باعتبارها الثقافة التي ترافق
تمكيرهم الرامسي إلى الرفعة والخلود،
مشفوعة بالتفافن التماخري على جميع



والجيران، وحوض المارلك، وحضور النوادي ومجالس الشراب، ليست هذه إلا إحدى المقومات الشخصية الحقة التي لا ينالها إلا الشرفاء، وحين يفتخر طرفة بهذا الحضور الدائم في كل مظهر من مظاهر السيادة المتعارف على ثوابتها يكون قد جسد ثقافة مجتمعه التي حددت فيه ما يجب أن يكونه وكيف يكونه؟ عندما قال:

ولستُ بخلال التلاع مخالفة

وتكن متى يستوفد القوم أرفد

فإن تبغني في حلقة القوم تلتقي

وإن قلتُ مئني في الحوائيت تصطب

المستويات والمراتب الاجتماعية للحصول على السيادة أو قل الأبهة والرهمة التي لم تكن أمراً سهلاً، كما قال الهذلي:

وضبانٌ مبهادة القوم فأغنى

فها مضجعا مطالبها طويلاً

أقرجوا أن تحسود ولم تمن

وكيف يسود ذو الدعة البهيل^(١٤)

وتحليل النوافع الكامنة تحت أي نشاط

يقوم به الأفراد أو الجماعات كالكرم وشرب

الخمر، والغزو، والسلب دون استبعاد التأثير

الاجتماعي - يبرز دور العامل التقاضي، إذ

يلجأ الكرام إلى نحر الإبل وإطعام الضيفان

وإن يلتق الحى الجميع تلاقى
إلى ذروة البيت الشريف المصنوع^(١٤)

وقد يستخدم غيره، كمسيرة، الطريق
نفسه للوصول إلى هذا المبتغى لينال به
الخلود وحسن الذكر، ولكن عامل الدم
الهجين يمنعه ويحول بينه وبين الارتقاء إلى
تلك المنزلة التي أحيطت بموانع من ثقافة
هذا المجتمع وحين قال:

هناذا شمريت هباتي مستهلك

مالي وعرضي وأقر لم يكلم
وإذا صغوت لما أقصر عن لدى

وكما علمت شمالتي وتكزيمي
يُخبرك من شهد الواقعة أنني

أظني الوفي وأصف هند بلقيس^(١٥)

فإنه أراد إبراز ما تتصف به نفسه من
شروط السيادة المتعارف عليها؛ من عفة
وكرامة وحسن خلق، ولكن ثقافة المجتمع
ترفض كل ما يمارس من سلوك إلا إذا كان
من سيد شريف، أما الهجين مثله لا يقبل
منه مهما عمل، لأن النظام الاجتماعي لا
يظهر من قوى كونية خارجية، ولكن من
أنماط السلوك الإنساني الذي تعضده قيم
وتقاليد الجماعة^(١٦)، هذه هي ثقافة
المجتمع التي حرص الشعراء على تجسيدها

وعبروا عنها في كثير من قصائدهم، كالمولود
في رثاء أخيه:

على أن ليس عدلاً من كليب

إذا طرد اليتيم عن الجذور

على أن ليس عدلاً من كليب

إذا ما ضمهم جيران المجير

على أن ليس عدلاً من كليب

إذا خسرت مخبئة الخدود

على أن ليس عدلاً من كليب

إذا ما أعلنت نجوى الأمور

على أن ليس عدلاً من كليب

إذا خيف الخوف من الشهود

على أن ليس عدلاً من كليب

إذا وشب المثار على المثير^(١٨)

وتبرز هذه الثقافة في شعر الخنساء
بوضوح في رثاء أخيها صخر، كما تردّد في
شعر غيرها:

هضال أودية، هبّاط أودية

شهاد أندية، لجيش جزار

لخار راضية، ملجاء طاضية

فكأك صانية، للعظم جبار^(١٩)

فالعود والكرم وإباء الضيم، والشرف
وحماية الحمى وإجارة المستجير وإغاثة
الملهوف تمثل أجزاء من كيانه المتكامل كما
تشكل بالضرورة أجزاء لازمة من ثقافة عرب

الجاهلية، وما تقدمه من أساليب السلوك الثقافي والاجتماعي هو استجابات لا مفر منها من التأثير الثقافي في الأفراد.

وفي مظهر المائدة الاجتماعية سلوك حضاري لإعانة المعوز والفقير والضعف والضميف وتقديم ما يتبلغ به الطريق من طعام وشراب ولو كانت شربة لبن، أحد مظاهر المروءة، ولما يصطلم بحتمية الواقع القاسية في بادية شعيبة بالزاد، وحياة قائمة على الترحال والتنقل، يترك أنها لا تمر هذه الحال دون انكاسات على المفصر الاجتماعي الذي يشعر بأثره الحاسم على مستوى معاش اليتامى والأرامل والبؤساء والسائلين، ويعرف أيضاً أن زانه معرض للنفاد لذا كان يقري الضيف اليوم لأنه سيضطر إلى أن يضاف في يوم من الأيام ولأنه كان كلفاً بحسن الأحدث وطيب الذكر والشاء، كما قال حاتم،

أماوي بن المال ضام ورائح

وبقي من المال الأحاديث والذكر^(٦٠)

وكانت نفس العربي تسعد بسعادة المحتاج، وإطعام الجائع وإغاثة الملهوف، كما نراه في مدح زهير أحد أجواد العرب:

إنما السنة الشهباء بالناس أجهفت

ونال كرام المال في الحجرة الأكل

رأيت ذوي الحاجات حول بيوتهم

قطبتا بها حتى إذا ثبت البقل

هناك أن يستخبوا المال يخبوا

وإن يسألوا يعطوا وإن ييسروا يفلوا^(٦١)

وكان المال في نظرهم وسيلة إلى الحياة الشريفة وكسب المعامد، لذا عابوا على بعضهم الدعوة إلى حفظه «فقد عاب بعضهم قيس بن عاصم لأنه أوصى بنيه، فكان أكثر وصيته أن يحفظوا المال، والعرب لا تفعل ذلك وتراه قبيحاً»^(٦٢) ورأوا كثرة إنفاق حاتم تذكيراً ورأه وسيلة من وسائل السيادة.

يقولون أهلك مالك هاقتصد

وما كنت لولا ما تقولون سيئاً^(٦٣)

ويبدو أن هذه الممارسات الاجتماعية، تستجيب لضرورات نفسية العربي، ولسياق اجتماعي ناتج عن ثقافة اجتماعية يستحيل الجهاد عنها لارتباطها بتفكيره الحريص على الخلود بتبيل الضعف وجعلها، كما يظهر من قول عمر بن الخطاب (رض) عندما استشهد أحد أولاد هرم بن سنان مدائح زهير في أبيه «إنه كان ليحسن فيكم القول فقال: والله ونحن كنا نحسن له العطاء فقال عمر: قد ذهب ما أعطيتهم وبقي ما أعطاكم»^(٦٤)

وقد أدت التجارة والأسواق الموسمية إلى ضرورة انفتاح واسع النطاق على ثقافة الآخر (الهند وفارس والشام) ولكن هذا الانفتاح لم يجعلهم ينسلخون عن ثقافتهم على الرغم من وجود بعض آثارها في سلوكهم، كتلك المتعلقة ببعض آداب الأكل، كنبذ الشربة والنهم في الأكل، والشرب في أواني الذهب والفضة، وصناعة بعض الأطعمة كالخبز والفالودج، هذا الانفتاح المعبر عن ثقافة الآخر والمتزامن مع الممارسة المطلقة وحتى التفاضلية^(٢٥) هو إثبات لدور المائدة الاجتماعية، وحيث ما يمثل نهجهم في الكرم قول أبي ذؤيب الهذلي أنه لا يستحق الحيرو إن أطعم ضيفه قشر القل وهو يستطيع أن يقدم قمحاً:

لا درُ دُرِّي إن أطعمت نازلهم

قرف الجنى وعندي البرمكنوز^(٢٦)

هذا السلوك الذي تبعه الأجواد خاصة والمرب عامة هو تعبير عن ممارسات ثقافية آمنوا بها وكرسوا كل جهودهم لإتيانها، متعدين الآخرين في كل ما يقدمه من طعام، حتى لو كان مضموماً في نظر الآخرين، وثمة وجه آخر لهذه الثقافة التي مارسها في مائدتها، عند تقديم طعامه واختيار الأواني والقدر ذات الحجم الكبيرة للدلالة على أن ثقافة هذه المائدة لم تخل من ذلك التفكير

الذي كان يشغله، فتعدى به الزمن، ليبقى ذكره خالداً وتعدى به الآخر وثقافته ليحافظ على قيمه وتقاليد، رغم تعقيد المعاش الاجتماعي واصطدامه بضرورات الواقع القاسية، وهو من ناحية أخرى سلوك حضاري يتضامن فيه الجميع في هذه البيئة الصحراوية.

ولا أظن هذا البعد الاجتماعي الثقافي إلا تعبيراً دقيقاً عن بنية المجتمع العربي في الحاهلية، تظهر فيه شخصياتهم وخصوصياتهم الثقافية في كل فعل يجمعون فيه طوعاً إلى ممارسة تصرفاتهم اليومية في كل مناسبة، وكان النظم الاجتماعي الطريقة التي تصور شخصيات الأفراد المختلفة، عندما تقبل وترجم تعاليم الثقافة الخاصة بها، وتعلم كيف تقوم بالممارسات المصدق عليها من الجماعة^(٢٧)، باعتبارها مبدأ تحقيق الذات، عن طريق الأمثال والشعر، أو السلوك في تقديم الطعام والكرم كما يحدده هذا البيت:

والى لعبد الضيف من غير دلة

ومالي إلا تلك من شيم العيد^(٢٨)

وبهذا تقدم المائدة معطيات ثابتة من المعتقدات، والقيم والتقاليد المنبثة والموروثة التي لا تتعدى ما يعتبر عرفاً مقدساً في نظر المجتمع.

الهوامش

- ١- يراجع ليفي ستراوس، الميثولوجيات، النيه والطبوح، من العسل إلى الرماد الإنسان العاري، الفكر المتوحش.
- ٢- يرى علي الميطل أن الهدف من رحلة الشاعر الجاهلي على ناقته الوصول إلى الشمس لنيل الخلود كما هو الحال في رحلة جلجاميش البابلية.
- الصورة في الشعر العربي حتى القرن ٢ الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) دار الأندلس بيروت ط١/١٩٨١، ص ١٢٣.
- ٣- محمد الجوهري، الأنثروبولوجيا (أسس نظرية وتطبيقات عملية)، ط١/١٩٨٢، دار المعارف بمصر، ص ٤٥.
- ٤- عبد الملك مرتاض، السبع معلقات معارية سيمالية، أنثروبولوجية لنصوصها منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٨، ص ١١.
- ٥- أحسن القلقشندي، صمد المتقدمات وسامد العرب، في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ج ١، ص ٣٩٨.
- ٦- إشارة إلى أن دعاهم تشفي من داء الكلب إذا بقيت للمصاب.
- ٧- أنور أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، دار الجيل بيروت، دار عمان، عمان، ص ٩٠.
- ٨- قبالة، موضع ببلاد اليمن يضرب المثل بخصبه، الرذية، الناقة المتأخرة بالمسير لضعتها. البلية، الناقة التي تكمد إلى قبر صاحبها حتى موئها.
- ٩- ليبد بن ربيعة، الديوان، دار صادر، بيروت، ص ١٧٨.
- ١٠- صيد الملك مرتاض، السبع معلقات، ص ٣١٦.
- ١١- عروة بن الورد، الديوان، دار الجيل بيروت، دار عمان، عمان، ص ٣٥.
- ١٢- ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الإحياء للعلوم، بيروت، ص ٢٠٧.
- ١٣- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، تر. عبد الرحمن الندي، دار العلم للملايين.
- ١٤- الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط١/١٩٦٨، مكتبة الخالجي بالقاهرة، ومكتبة الهلال بيروت، ص ٣٧٥.
- ١٥- طرفة بن العبد، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٩، بيروت، ص ٣٩/٣٠.

- ١٦- منتزة بن شداد، الديوان، تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شليبي، ط١/ ١٩٨٠، دار الكتب العلمية بيروت، ص ٢٤/ ٢٥.
- ١٧- محمد أحمد بيومي، الأنثروبولوجيا الثقافية، الدار الجامعية للطابع، ١٩٨٣، بيروت، ص ٢١٧.
- ١٨- منذر الجبوري، أيام العرب وأثارها في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، ١٩٧٤، ص ١٤٦/ ١٤٧.
- ١٩- الخنساء، الديوان، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط١/ ١٩٨١، بيروت، ص ٥١.
- ٢٠- هاتم الطائي، الديوان، دار صادر بيروت، ص ٥٠.
- ٢١- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح وتقديم علي حسن فاضل، دار الكتب العلمية، ط١/ ١٩٨٨، بيروت، ص ٨٩.
- ٢٢- أبو الفرج الأصفهاني، الألفاني ح ١٢، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ص ١٥٠.
- ٢٣- هاتم الطائي، الديوان، ص ٤٤.
- ٢٤- زكريا صيام، دراسة في الشعر الجاهلي، ط ٢، ج ١، ط١/ ١٩٩٣، الجرائر، ص ٣٢٤.
- ٢٥- همل ذلك عبد الله بن جهمان، عندما أقمع الناس المألودج بمكة، وكان قد جاء به من فارس، وفيه قال أمية بن أبي الصلت مادحاً:
له داع بمكة مضمحل
وأخر على داره ينادي
إلى روح من الشيزى عليها
لباب البر يملك بالشهاد
- ٢٦- الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ١٧.
- ٢٧- محمد أحمد بيومي، الأنثروبولوجيا الثقافية، ص ٢١٧.
- ٢٨- الأصفهاني، الألفاني ح ١٤، دار الثقافة بيروت، ص ٢٩.



حوار المد

مع حمدان حمدان.. موسوعة ثقافية متنقلة



إعداد: عادل أبو شنب

ARCHIVE



بقلم الدكتور
احسان عباس

دور كلاً فخل كصغير في السمر العربي المعاصر

ما هو الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ، فنطق معبراً عن مأساة الإنسانية في أوطانها وأنطق معه الحديد والحشب والكهرباء بتغيظها من الحرب وتقمّتها على أن لا تصبح أدوات تسند السلم بين بني الإنسان وجعلها جميعاً تقف لتخطب قسي مؤتمر الجماد :

وقد الفولاذ فيهم خاطبنا بكلام كالريق السلسل
قال لو انصفت ما كنت سوى سكة أو معول أو متجسس
اسعد الإنسان في الحرك ولا اتواني عند حميد السبيل
الخشب .

عند هذا الخشب اهزل ولقد قال فلانك يصين الرجل
جداً اليوم الذي كنت به فصنا منه ضفاف الجبيل
ثنا لو اتفنتي السرد لسا كنت إلا مغزلاً في معمل
اتسج الصوف فاكسود ولا اشتكي من تعب أو ملل
الكهرباء .

عند هذا الكهرباء ، قالت ولقد بعثت أسوارها للمجلسي
قوبل الإنسان كم نمر بي وأنا روح التلصص الإمبري
فسما لو كنت ادري السبه لسوى الأثم لم يشتمل
لتعجبت فلم الظهر لسه ولما دنس يوسفا هيكلي
وكان هذا المؤتمر - مؤتمر الجماد - سخرية « مسبكة »
بمؤتمر الصلح الذي عقده المنتصرون كي يحققوا غاياتهم
من المعاهدات السرية التي كانوا قد اتفقوا عليها قديماً
بينهم ، ولعلنا قبل أن نمضي بعيداً في التحليل نقرن بهذه
القصيدة آياتاً أخرى قالها الشاعر بعد سنوات شهدت
خيبة الآمال العربية في اليهود والكاثوليك والمواشيقي ،
وعرفت أضمحلال الثقة العمياء في القوى وتعدد الحليم
في الثورة العربية - قال الشاعر :

فل تلك اليهود في ربح الحرب وفي سكرة القنا والفلانم
قد لعنه في عيون الثعالي ولسنا في جلود الأراقم
حدثونا عن العقوق فلدا كبر النصر أعوزنا التراجم
نفختنا بهما الحروب سلاماً ورسنا بهما السلام اداهم
فل وقت القمار في لعبة القو م تنى أصبح العليف مقامهم
إين ذاك الهيام في أول العيب وتلك التوشعات النواهم
كنت أخشى عليكم تلك النفس بين القوى وهي الصراشم
وهذه السخرية تكشف لنا من عمق اليأس ، ولكنه بأس
دعا إلى الاستسلام للفلسفة التي تقول : « حكمة الدهر أن
ننسى سكارى » . . . وإذا مفتاح شخصية الشاعر في
موقفه من الشؤون الكبيرة « كحزنة المستعمرين الوطن
العربي وغفلة السياسيين الكراء الذين حازت عليهم الخدعة
وفترتهم الوعود واستناموا إلى الكسب القليل » إذا هو
قوله :

عندما نشبت الحرب العظمى عام ١٩١٤ كان بشارة
ميد الله الخوري الذي عرف فيما بعد بلقب « الإخطل
الصغير » يناهز الخامسة والعشرين من عمره ، وبين
ذلك التاريخ والعام الزامن حدثت حربان عالميتان وثورتان
عربيتان ، وقلبت في آفاق ذلك شئون وشئون ، وشهدت
الأيام تقلبات كثيرة وأحداثاً صعبة وكبيرة ونجاحاً وإحباطاً
وتغيراً في المقاييس والفلسفات والتكوينات الحربية
والمدنية وما هو أكثر من ذلك بكثير ، لأن تلك الفترة في
هذه الزاوية من الأرض تمثل التاريخ الحدث للأمة
العربية في كفاحها الحراً والمشارك في صاع فلسطين وفي
الهرات العنيفة والثورات التي أصابت العالم العربي بعد
ذلك ، كما تمثل مراحل التطور في تاريخها الأدبي من
ثورة على التعبير القديم إلى ثورة رومطيقية شاملة إلى
تفرع في المذهب الأدبية ونمو في فنون الأدب إلى ثورة
على الشعر والمجتمع معا في مواجهة دعوة التضامح بين
الشعر والمجتمع - تحربة ضخمة . وفيرة الحس ولكننا لمنا
بحاجة في هذا المقام إلا إلى محض التنويه بها ، لأنها لا تفك
بهذا الجحروت وتلك الضخامة والفرارة في شعر الإخطل
الصغير ، فقد بدأ شعره يوم بدأ أملاً مستشرقاً في ظلال
الثورة العربية الأولى التي لم تلبث إلا قليلاً حتى انكسبت
فيها الآمال ، ثم شهد تحولاً واحداً فحسب ووقف عنده
لا يتعداه ، وبذلك كان يمثل الاتجاه العام للشعر في العقد
الرابع من هذا القرن ، ثم لم يتأخر كثيراً بالتقلبات السريعة
التي تمت على أثر الحرب الثانية .

هي فترة طويلة - أذن - حافلة بالكثير من التحارب ،
وكثرة التحارب - وبخاصة التي تلد الإخفاق - كثيراً
ما نعت الشعور بالتخمة منها والإزهد فيها ، لأنها تلم الحد
وتلد الجاد المشحود ، ومثلها تطلب نفسها مستعدة دائماً
لاستكشاف شيء جديد في التحارب المتجددة المتلاحقة
وتفتشها لتحس النفس معه « بعادة » الأشياء والأحداث ،
ولا تفقد الشعور بالمفاجأة والحدة والإبهاء ، كما لا تنسى
التكرار ولا ترى أن التاريخ بعيد نفسه ، لأنها لو فعلت
ذلك لاستسلمت حينئذ للشمطات الداخلية وقنمت بالنظر
العابر إلى كل المتجددات ، إذ ترى فيها ظلالاً للتقديم ولا
تحس تحولها بالفتح ولا تلمس فيها معنى التطور . وبحسب
الشاعر في هذا الموقف فلسفة عميقة ذات أبعاد بعيدة ، ولم
تكن هذه الفلسفة ميسورة للإخطل الصغير لأنه حين تمامد
قليلاً من نقطة الانطلاق في نشو هذه الفلسفة أصبح يقول
في بأس من صلاح الحال :

حكمة الدهم ان نعيش سكارى فاجما في الكؤوس والابواب
بدأت نقطة الانطلاق ترسل أشعتها يوم اصطدم الشباب

فيها اثارة شهوانية عميقة تبلغ أدق ما استطاعه من تصوير،
فسي قوله :

تمرت الشمس على وجنتها واشتق لو لم يكن أين القمر
الغيب الأحمر صنوح على شفتها ما الالهون الأصفر
والوردة البيضاء او قبل بعدها كانه من خيلاه يسكن
من نور الفرساد في ذروته الزينة المصنوع « كيش » أحمر
او انه رأس صلاله اشقى يسر يعمله صدر حنون اشقى
دفعه اخو الهوى فهد من لسانه وراح شهيدا يصغر
ثم صور الصراع بين الحب والموت في قصيدة « المسلول »
- دون اي غاية اخلاقية في القصة - الا غاية ان ينتصر
الموت في النهاية - وفي هذا نفسه يلتقي القديم والجديد
فكلاهما في اسرار الرومنطيقية يؤثر هذا اللون ، ويجعل
الموت حلا للعلاقات على نحو ناك مؤثر مليء بالالام ، الا ان
لقديم لحنه خاصة جعلت المحازر القريب لدى الشاعر خاضعا
للموت ، وتلك هي مبالغة الصورة التي تجعل الشاعر كلما
تفرد - ولو غير صادق - رغم انه أصبح على حافة
القسر ، وقد تغفلت هذه اللعنة في شعر الأحنف الصغير
كثيرا حتى افقدته عذوبة العناء الحديد في بعض الأحيان
وحملته وكأنه شاعر من شعراء العصور السابعة - تحد
لديه مبالغت مفضوحة - وتحس فيه عذوبة مصطنعة
كمودية ألها زهير :

احتلني تحمل بقية روح تركها لشقوتي الإيام
رمق مثله تغلبك الوهم وجسم - حاشا الماء - حمام
لم يعد في السراج زيت وكما يطفئني انطفئت
فأما الآن شمل ميت ماله غير سبائك
لورين

فلوفا إذا أتيت جابجا
والكروني لها بكل حيل
وأصحبها لتوسمي فقاممي
تنتهي ان تدوسها قدامها

ابن ميثاق تفراني وكلي فوق قلبي ومدعي فوق عدي
شح طائف كسته يد الليل يبرد كوجهه صود

ناداه والرق الأخير يصنعه

عثر انت اني صت بعينه واطل الى ما شئت صله

مولوي ثم تبق مني حيا سوى رملين

صدر حديثا

لسوار الياسمين

لشاعر فؤاد القوي

من حلقه في الحلق

يطلب من جميع المكتبات في لبنان والاردن العربية

هلهة جرها الزمان علبسا لا ملوم لنا ولا انسا للمسم
وهذه هي لقطة « الصفر » فاما ان تكون اذا واثت وهو
ملومين فنحاول ان نجدد موتنا وان نخلص من اسار الحظا
القديم ، واما ان تكون لائمين فحين بقوة وبؤلب الفوس
يعزم ويضع سمة « التجريم » على المجرمين . ولا يعرد
الشاعر بهذا اليأس ، كما ان مسؤوليه الشاعر - اي شاعر -
لم تكن قد تحدثت بعد ، وكان الشعر في تلك الحقبة
يمجر بحر الحياة في سعيه رومطيقية يتعدى ركانها دالام
فترير وماجدولين وروفايل واشعار لامرين ويكي دموع
المنعوطي ، وكان التناقض الجريء بين شفافية الاسلوب
في شعر شوقي وكذب العاطفة الدانية يهيء الجو للدعوة
الى عودة للذات ، ومن اكبر الماصات في تاريخ الادب
الحديث ان يكون اكبر داعيين لهذه الرومنطيقية اناس من
اكثر الناس بعدا بطبيعة ذهنيتهما عن هذا المذهب او عن
استجلاء حقيقة الذات العريضة - وهما العقاد وشكري -
واخذت السيفية تشتد وتقوى باشرة جديدة ركانها لها
جبران - الجو كله يتنفس بالرومنطيقية في محاكمة الامور
والنظرة الى الاحداث والى الانسان ، ولدى الأحنف الصغير
استعداد عميق لمعانقة هذا الاتجاه - لم يتحول تحولا مفاجئا
ولكن خصائص الحدود العميقة اخذت تلون ماحولها - وكان
القديم الذي يحبه الأحنف الصغير والجديد الذي يملك
انتباهه يتفقان ، على غير ماهي الحال في صراع القديم
والجديد لدى المدرسة المصرية ومدرسة المهجر .
اما الجديد فقد جاء يقول : ان الشاعر طائر مفرد ، انه
انسان ملهم متفرد ، انه عمقري زمانه ، انه بين الناس
رحمان او اله ، انه وانه ... وامن الأحنف الصغير بسان
الكون ذو مركز وان هذا المركز فيه هو الشاعر سواء اكان
في صورة اله او في صورة انسان او في صورة تحديد
سنوي : فالله شاعر والربيع شاعر والشاعر شاعر ، لانهم
جميعا يخلقون . و

الشعر روح الله في شاعره فذلك يوحه وهذا ينشر
واذا آمن الشاعر بهذه النظرة في الكون وفي نفسه لم
يكذ يحترم في الوجود الا طبيعة « الحق » واتحد لنفسه
قطا من الحرية باسم الحق الالهي والصفة العارفة ، واصبح
متفرعا في مقاييسه من كثير مما يقره الناس « العاديون »
واذا لم يظهر اثر ذلك في طبيعة السلوك ظهور في طبيعة
الموضوع الشعري نفسه ، وهذا ماحدث في موضوعات
الأحنف الصغير ، وان لم يذهب ذهبا تاما بالصوت الاول
- ذلك بعض ماقدمه الحديد .

واما القديم فكان يقدم له صورة الاستشهاد في الحب
وخصوصا بعد ان اخذ يؤمن ان الحب هو الرابطة التي
تصل بين الوجودات من احياء وغير احياء ، فاخذ يختار
قصصه الشعري من مواقف الحب الذي يعرض الي
الموت ، يودع اولا اتجاهه القديم في نظره للؤس وويلات
الحروب بقصة مي في قصيدته « رب قل للجوع » ...
وفيها صور انتصار الشهوة على العزيمة في مقاومة الجوع
فكان بذلك يتعد من العاية الاخلاقية التي اسرف في
التلويح بها في سياق القصيدة ، هذا مع انه في قصائده
الآخري يرفع من قيمة الموت في سبيل الحب ، بينما لم
يبح لحظة القصة الموت في سبيل الشرف - اقول : قدم
له القديم قصص الحب ، قصور في قصة طويلة كيف مات
عروة وماتت عفره في اثره شهيد في غرام ، ثم تناول قصة
عمر وضع فلم يستطيع ان يصنع منها قصة ولكنه حرك

اصطلاح القديم والحديد اذن - وان انكر الثاني هذه المسائل الشعرية في صورة تقرير، وأراد الحديد أن يكتب حولة أخرى على رغم تلك المصاحبة، وكان الشاعر - كما قلت قبل قليل - قد أخذ يؤمن أن الحب هو الرابطة التي تصل بين الموجودات، فلم لا تكون لغة الحب هي لغة الشعر؟ وهنا يحىء تحول الاستعارة التصويرية في شعرنا المعاصر، لا على أن كل شيء يصوره الشاعر يضعه في حوزة المحبوب فحسب بل على أنه يستغل الصور المستمدة من الحب وملابساته حين يتحدث في أي موضوع وصفيًا كان أو حماسيًا أو ناظرًا إلى الطبيعة، الخ فلننظر مثلاً:

أفاته اليقضاء تحب سمائه الزرقاء اطفال تلام وتطم
تساعد الفلوات من انعاسها - وتمر بالوادي الوديع وتطم

والنمل « حبيب الرياحين »، وحناح الهوى شعرا
سفينة . الخ، وتبدو هذه الصور مقبولة حين تكون
بعثا للحياة في شئون الطبيعة ولكن كيف يكون حالها والشاعر
تحدث عن فلسطين - مثلاً -:

فلسطين الفدك من دمعها نهات على بسمة حائره
تأقننا فمتحبال العنقال لهما على شفة للبر

ها هنا تخرج صور الحب إلى أوهام لا ترضى ولا تشبع ولا تطرب ولا تهز - ولكن هذه الظاهرة حلالة وقد تقبست في أدنا المعاصر - شعره ونثره - إلى درجة الكظة الثقيلة. واصطلاح القديم والحديد مرة أخرى في اندفاع أجمل ما حققه الإحطل الصغير في تصوير العلاقة بين المرأة والطبيعة « وهي إحدى علاقات الحب » فممن أن تغني الشاعر الحاحلي بان المرأة بانه وكثير « حديقة صحراوية » ظلت العلاقة بين المرأة والطبيعة في الشعر العربي علاقة تبادلية مستمرة فالمرأة طسعة حملة، الطبيعة امرأة مائة.

قالوا الحجاز مهدب لما هوى و « نعم » فيه روضة وبهر
ان زلت الصود اناسد الهوى حين لها الصود وحن الوبر
او صقلت للهوى في اترابها ما ج لها الوادي وغنى الشجر
الحب مدموح على اقدامها والحن في العاطفها تكبر
وحاء الحديد فصغ هذه العلاقة بكيفية التعبير عنها، وتفرّد الإحطل الصغير بالاهتمام إلى إحدى الكيفيات، وكان اهتمامه إلى ذلك عن طريق التجربة، أعجبه أن يقول مرة:

الها اهدت الهيا الفقتين والها اهدت الهيا العنقا
.....

ودرى الرومي بين المنتهين وقدما شتى الرومي العنان
فكسا بالورد منها الوجهتين وكسا مسهما بالاحسان
ورمي في صدرها رمانس من راي الرمان فسواك الغيزدان
.....

وراهبا الليل فاختار المقام ولقد طاب له في شعرها
وصيها الفجر فاضحى حين هام بهواها دوة في قعرها
فالها هي كما شاء الفرام ما شحا ذو صبوة من امرها
فاذا به يخرج هذا المعنى في صورة قصصية جديدة
وكية مرة أخرى:

ات همد تشكو إلى امها فحسان من جميع النهرين
فقلت لها ان هذا الضحى اتاني ولبثني فلتسبين
وقبر فلما راني العجسى هانسي من شمعه غصتين
ومنا خاف يا ام بل غمني والي على صمي نجمتين
ولووب من لونسه سمائللا وكحلني منه في الفقتين

وجئت إلى الرومي عند الصباح لاحب نفسي من كل عين
هاداني الرومي يا رومسي وهم ليضلل كالالسنين
فحيات وجهي منه وكسبن إلى الصدر يا ام صد اليدين
وبا دحسي حين فنت عيني وشاهدت في الصدر رمانين

وهكذا إلى آخر القصيدة، وهذا التبادل بين الطبيعة والمرأة صورة مكتملة لمعنى الحب العام بكونه رابطة الموجودات جميعا - وهو إذا جراته بطريق التحليل كان مبطوياً على استحاله، ولكنه يؤخذ كنه على سبيل الأسطراب ويكون معنى « العطاء » السخي هو المحمل الوحيد الذي يربط بين نوعي الجمال - غير أن المعنى الجميل كالخمر ينتشي به صاحبه، وقد انتشى الشاعر بهذا المعنى واشتط في أراره في صورة ثالثة حين قال:

قل الورد بفسه حندا منك والقي دماء في وجنيك
والراشات ملكت الزهر لمسا حدثها الانسياب عن شفبك
سكر الرومي سكرة صرغته عند مجرى العير من نهديك

فقد تحول « العطاء » إلى حركات من الخشوع المتحجر أمام رمز الحب، وهذه الصورة كثيرة التردد في شعر الإحطل الصغير لأن الحب في قانونه لا يتطلب شيئاً أقل من الموت، حتى الحب نفسه يموت عند رمز الحب وبحسده:

« الحب مذبح على اقدامها » و « يا ممت تحت قعبيها القبر »

إلى غير ذلك من هذه الصور التي تشعشع ومفهوم الحب لدى الشاعر.

وما دمنا في نطاق الحديث عن الحب والألوان التي اصطبغ بها شعر الإحطل الصغير بسببه فلنستطرد إلى ذكر شئني إحصاء بالموضيع: الأول أن الحب لديه متعل بالذكرى فهي جزء من الماضي، متصل بالفعل « كان » و « أتذكر » ويكاد يكون في الحاضر شيئاً باهتاً أو يكون الحاضر بسببه قد تحول إلى الماضي. والثاني تلك الصورة التي يرددها الشاعر تردده لصور الارتقاء الخاضع والخشوع المتحجر، أعني صورة « لس » الحرج أو تقيته ونراها مستمدة من حراج « الصلب » وهي ضرب آخر من التعبير عن الخشوع أمام التضحية والألم والغداة:

قلت بسمك كل جرح سائل وركزت بشعك غالباً في الساج
.....

ان جرحها سأل من جهتها لثمته بخشوع شفاتها
.....

ثم إلى الأبطال تلمس جرحهم لمسة تسبح في الطيب بدائنا
عند هذا الحد نستطيع أن نقول أن الشاعر وجد لنفسه اتجاهات في الموصوع والطريقة والعبارة وأحب هذه العناصر وتعيد بها، والاتجاه للشعر طريق ذات صوي إذا أخرجته عنها ضل، أو كان الاتجاه الشعري يشبه الجو المائي نالسه للسكة، وكان الاتجاه التصويري لدى الإحطل الصغير يقوم على طلاقة العبارة وحدة الصورة - وهذان مطلبان غير هينين - وطلاوة العبارة اكسابها المدونة في العلم والتعمق واللمان في المظهر، وجمدة الصورة تقوم على خدع كثيرة، وهذا كله يعني أن تغيير الأسس تحطيم للاتجاه، ولذلك لا يحاول الناقد أن يطبق على هذا اللون من الشعر مقاييس ومبادئ أخذ النقاد ينادون بها ويدعون إليها، وبكفي أن نشير من ذلك في هذا المقام إلى واحد منها هو مبدأ وحدة القصيدة « ماذا يحدث لو أننا طبقنا هذا المبدأ على شعر

الاخلط ، وهو الشعر الذي يعذبنا بحلاوته العذبة ورواقه الجميل ، وأحيانا بصورة ومبتكراته في التعبير ؟ قد يكون ذلك ضربا من التجني - فيما اعتقد - لأن هذا الشعر لا يستند الى الوحدة بل لملته في محاولته لإبراز الألق الخالب بسهو أحيانا فيتورط في ضروب من التناقض - منها تناقض السياق كما في قوله :

ونعم هل كانت كما صورت ام بالغ في تلونها العصور
يا للمنى أمن يعين كأمب ومن شمال كأمب ومصر
فمن هنا حيث تدنى الزهيسر ومن هنا تدلى الثمر
واتت لا تالو دمايا في الهوى شم وتقبل واشياء اخسو
فالقاريء البيت الأول يستحوذ عليه مدى التشكيك في صدق ما صورته عمر ثم اذا بالشاعر المصور يضفي من خياله على صورة « المحن والكآب والمصر » فيمثل لنا ان عمر كان مقصرا في شرح لذته وتنعمه ويضفي معاني الزهر والثمر والأشياء الأخر على الصورة . ومن ذلك ايضا قوله في رثاء سعد :

صلى عليه التصارى في كتابهم والمسلمون سوا للتبر واستلموا
لم يقول في اثر ذلك :

المؤمنون بسعد أين أبصرهم والمحبون بسعد أين هم ؟
وهل هؤلاء الذين سلوا عليه وسعوا حول قره يؤدون
واجبا فحسب دون ان يؤمنوا بسعد ؟

ومنها تناقض في الجو الشعري نفسه : ومن طالع
بأمان قصة مي في قصيدة « رب ... قل للحوح » تقف
على هذا اللون من التناقض . في هذا الجو الشعري تتمثل
الألوهية وتتحه القصيدة في صراعة الى الله قل سرود
القصة :

ريد ان الكون مهما عظيما هو في عينيك لا يحسب شيئا
قصة ذلك لديها العظيما كلهم فسان وسبهاك هي
وب لسو شئت كما سالت دما امره الامر فمن ذا يتكبر

ولما يتم من قد يتميما ولما استل السلاح العسكر
ريد ان يحسن بلفظها الهرما او يكن حان الذي يتظفر
مر ولا كثران دين الكوكبين بغرفا الناصوسي او يحترقا
واسترح منا ففسدو بعد من الرا لا بسعد ان يمتحنا
وبعد ان تطمش النفس - أولا تطمش - الى هذه الماحاة
والرسولات ، نرى الشاعر يفاحننا بقله الى رحاب الوبية
فساق « جويسر » صدرا فانبرى يمتى في فرايدس الجنان
فيذا عجب شيء منظرنا وعليه حيلة من ارجوان
ورمى للارض منه نظسرا فبراي الهول واسواع الهوان
ملعبا للشر ما من صالحين فوقها او اخوين انقاسا
فرمى غيظا عليها جمرتين فتلظت وتلفى حنقاسا
وجويسير هذا الذي فعل ماقد يقطه « مارس » آله
الحرب - دخيل على الجو الديني الذي يصل بين رحمة
الانسان وعدل السماء .

ومن ضروب التناقض ايضا اضطلاع القصيدة بتحقيق
غابتين متضادتين كما في قصيدة « المهاجر » فان ما برز
على ناصها الأول نكاه على المهاجر الذي فارق وطنه وأطفاله ،
حتى غدا كل شيء حزينا بعده :

جرس الكنيسة لو تكلم لا تكتى ولبان فيه مذ نابت تصعد
وتلقت فيها النعي وتساقت عن نالقة في صحنها تنفوع
واخرها اشادة بأعمال المهاجر وتمجيد له :

حتى انعمت لكل صغر روضة - سلمت بداه - وكل الف مطلع
وافتمت فتح المقربة تاركيا في سمع العنبا صدى يترجع
والغابتان حقيقتان بجهد الشعر ولكن من التناقض
جميعهما في نطاق واحد . مبدأ وحدة القصيدة اذن مبدأ
خطر اذا أنت تناولت به هذا اللون من الشعر ، بل انعد
ايضا قانول ان الخروج على سباق الوحدة أصبح ضرورة

- التتمة على الصفحة ٦٢ -

أنا في شلال الحب قلب خافق
دعني بين الكف طير فرار
غني للشرق البحر وفي يدي
ما في سماء الشرق من أمجاد

بسم الله الرحمن الرحيم
الأخطل الصغير

بروت ١٩٦١

نموذج من خط الاخطل الصغير

دور الاخطل الصغير

— تمة المنشور على الصفحة ١١ —

من ضروراته . وذلك لتصراع لقائم بين الضد الداني وبين متطلبات المناسبة الملحة ، فالصدق الداني وحده قد يحول دون المشاركة في المناسبات ، وأذا كان ولا بد من الوقوف في مناسبات كبيرة فلا بد من التحيل على الشعر بطريقه أو بأخرى ، وقد جرى الاخطل الصغير في مثل هذه المواقف على الهرب من الموضوع المباشر فإذا حقيقة القعيدة صده تكن في هذا الهرب ، لا في ما يقوله في الموضوع المباشر ، وهذا يصدق تماما في شعر الرثاء ، فكثره واثقه انخياز عن طبيعة الموضوع ، من الرثاء نفسه الى امور جانبية ، وهي طريقة يعتمد بها في قصصه اذ يترك القص الى التأمل والحكمة ويطلق في ذلك حتى يحيل اليها أنه سي القصة الاصلية ، ولا ينسج هذا المجال للاكتثار من الامثلة « بل يستطيع القارئ ان يراجع مرثيه « حسبنا على ذلك ما جاء في قصيدته الجميلة التي قالها فسي الرهاوي :

فولي لشمسك لا عيسى ويكدي فلك القلوب
فان اجمل ما فيها الايات التي يحيي فيها بعداد والي
يصف فيها رحلته الصحراوية :

بضداد ما حمل السرى منى سبوى سبج مريب
جفلت ليه الصحراء والفتى الكتيب السبي الكتيب
وتعنيت زمرى الجسمى دى من فوهات التسموب
بتسالكون وفنسد واوا ليس اللوح عني شخوي
والتمعات عسلى الشفا ه مخرجيات ناسيب
يكسي لهبا قبل العبا وينوب فيها كل طيب
بتسالكون منس الغنى العربي في السوي التريب

النس ان يقول :

انا نعمة الادب العزيز رساله الالم المديب
من قلب لبسان الكتيب للقلب بضداد الكتيب

ثم لا شيء مما يتصل بالرهاوي — بل ان قوله من بعد « آليت أقتحم الحميم » وان كان إشارة الى قصيدة الرهاوي في الحميم هو عودة الى صورة الرحلة الصحراوية التي بلغت بعداد ، ولا تبيء بشيء ذي بال عن الرهاوي . في نطاق هذا الخروج عن الوحدة جمال الجزء الجميل ، لا تكرار في ذلك ، وفي نطاق هذا السياق الذي اختاره الاخطل الصغير تكن قاعدة جديدة هي « الدقة » الاصلية التي تاتي الايات الاخرى تكمله لها أو مقدمة « ومصيبة الشعر ان يحرم هذه الدقة » فإذا شئنا ان نقدر هذا الشعر بحثا عن تلك الدقة ومبرايها بعلاماتها ، ذلك لانها تستطيع ان تصبغ ماحولها بالوان توهم الوحدة وتخدمنا عن عنصر التناقض الداخلي ؟ وفي نطاق هذا الفهم نستطيع ان نجد للاخطل الصغير شعرا ذا نسق معجب من الجمال كقصيدته « ضفاف بردى » ففيها يتحل الشاعر سلطة الطفل في نظره للاشياء والذكرات ، واستطيع ان اجعلها نموذجا أعلى لخبر ما استطاع ان يحققه فسي ميدانه :

سل عن قديم هواي هذا السواي هل كان يخلو فيه غير فؤادي

انا قد آليت النهر آخر ليلة كانت لنا ذكرته اشسادي
وساله عن قصيه الم يزل لي فيهما ارجوحسي ووسادي
عكس لي النهر الحبوب بوجعا لما رأى هذا النحبوب البادي
وراي مكان الفاحصات بفرقي تلك البعية من جدي ورمادي

بردى هل الخلد الذي وعدوا به الاك بسى شواند وشواوي
فالوا تعب الشام قلت جواهي مقسوسة فيها وقلب : فؤادي ...

فمن شاء ان يجد طواعية الشعر في الصبة والعبارة فانه يحسن به ان يقرأ القصيدة كلها ، فهي طرقة من الجديد العديم كما ارتأه الاخطل الصغير واراده وحققه . وليس بهذا وحده حقق الاخطل الصغير دوره في الشعر المعاصر ، اذ سيظل مكانه في تاريخ هذا الشعر « مطلقا » لاتجاهات شتى ، واذا كان الشعر المعاصر قد عمد الى نوع من « التخصص » فان فروعته المختلفة تسعي لديه على التسوية والتعادل . سيدكر بين اصحاب القصص الشعري اذا ذكر مطران واضرابه في هذا التيل ؟ واذا ذكر ادب القند الشهواني الذي طوره أبو شبكة عان الفاري يستطيع ان يتذكر قول الاخطل الصغير :

مدينة المغرب كاسي بها وقص عنها لا كما زعمين
ففضلة الكاس التي مدهمت تركها للضمم الساطعين

واذا تحدث المحدثون عن السرعة الربعية في الشعر وجدوا له مثل قوله في السرعة الربعية الواعية :

عودوا الي تلك القرى قلبي سلتكم عن قلها المدن
لا العمل بيسم عني ماولكم فيه ولا ترسم الهن
لون القرياني وماولكم عمرى ونعلت من حليها الفن
ممراتكم صدى العبد يد والقاس مله عيوبها الوسن
وخوب رديكم وكسان عيسى جنباتها يتدفق البسن
خلب الرباط من سوافها وتايست يجالها الاسن
سودوا الي تلك القرى فلي بسامتها يمرق الجسموز

وربما عثروا لديه على خطرات رمزية أو سريالية موشحة بالعموض وتعبيرات كأنها شطحات صوفية مثل :

ان تكن امت انا وجمتها الزما قطرة في كسنا
وان يقعدوا في بعض مقطوعاته لدع « الابجرام »
واستدارته في مثل قوله :

اذا ما غربت الكلب يموي وربما تقحم مؤذيه وعنى بتايه
وفي الشرق نلى لو سظت رؤوسهم لا بسوا فليجلوا من كلامه

واذا تحدث الناس عن طبيعة الأسلوب الملون بصور الحب في مدرسة كبيرة تضم معروف الأرناؤوط وكسرم ملحم كرم وعمر أبو ريشة وسليمان العيسى وعمر النص وابور العطار فانهم سيشرحون أيضا الى استاذ مهد هذا الطريق لسالكه . اما تبيان قبة هذا الدور في ادبنا المعاصر فلا يظهر الا بالمقارنة مع سائر الادوار الاخرى .

بقي مظهر واحد طال ارجلنا له ونحن نستقصي النواحي الجمالية — في الاكثر — وتصديا له في هذا المقام يصل آخر هذه الدراسة بأولها ، ومعنى به الأماق الرحلة التي استشرافها الشاعر ذات يوم الى أن أصبح وجودها في شعره كامواج الصوت حين تبعد عن مصدرها ، وهي تلك الأنابيب الثلاثة : التي تصله بالدائرة الجمالية — : الشعور بالأم الإنسانية والشعور بلئان والشعور بالعروبة ، ولا ريب

والريف ، بل لعله أشد تأثرا لهذه العزلة في وطنه :

أما الشعوب فقد نال شعاعها فنى يسؤل شعبيك المشعب
نصبت موارده وجف ادبمه ونقص الريكن والمشونسيب
كم حورد لك في السراب وعصه أوابت كيف يفص من لا شرب

وشعوره بالعزوبة صريح لا مواربة فيه فهو الإحطل
الصغير شاعر الدعوة العربية مثما كان الإحطل الكبير
شاعر الدولة العربية ، والرابطة التي تربطه بردي والبل
والفرات قائمة على الحب والمشاركة في الحد والعنة
والتاريخ :

من مبلغ مصر عنة ما تكابده ان العربية فينا ذمم
ركنان للصد اسم نضم عرى لهما هم نحن ان رزئت يوما ونحن هم
حتى الشمس في الشام عربية :

والشمس فوق سهوله وجوده عربية الاصماء والاصباح
ولكن عيب هذا الاتجاه في شعر الإحطل الصغير ان
يكون حطرات تقتضيها المناسبات ، وان يظل مبعه راكدا
حتى يشهره حادث هنا وحادث هناك ، ويبدو ان الطيرة
الجمالية « المجردة » تحمي - أوجنت - على هذا السبع ،
حتى غدا شعر الإحطل الصغير اذا أنت مثله لنفسك
كالكاس البلورية المكسورة في غير موضع ، وأصبح القدم
أحدي حائلها وان لم يفقد بعض جوانبها شيئا من البريق
والتلاميع .

احسان عباس

بيروت

في ان هذه الثلاثة مجتمعة هي مفتاح الاتجاه الاصيل في
شعره ، ذلك لانه ترعرع اول امره في احضان الاحساس
بالام الجماعة ، وفي ظل العكرة العربية وفي ظل التجارب
العنسي بينه وبين الوطن . وقد رأينا في اول هذا المقال
نظرة الانسانية الى الحرب ، وهي آية الوعي الجماعي
في البواكير وقد استمر هذا الصوت المثلث يشير الى هذا
الوعي الصادق مدة طويلة : فتمحصت وقعة الى جانب
العقراء عن عدة قصائد مثل « العقراء » و « رب ... دل
للجوع » و « قصر العظيم » و « الجاني » وفي هذه القصيدة
الاحيرة يصور حبل الريف اللباني وما يعانيه من فقسر
بالسببة لما يتمتع به الناس من رخاء في بيروت :

يررب الاند حلالسي	أحبا فوليكم حقبا
بان الناس في بيرو	ت لاشننى كما شقسي
وان الامسن والنيبرا	ن تلقى المطف والرفقا
شان صبح الذي قالوا	أيرسى العدل ذا الفرقبا
ويومى صاحب السلطا	ن ان يلقى وان يلقبا
العظيم ما بجني	مضى كذا لهم نلقبا

ويقول في قصيدة « لبنان من ما أرى » مصورا هذا
التفاوت :

فل للرئيس اذا اتيت نعيمه	ان يشق رهظه فالنعم جهنم
ايظوف السافي هنا بكؤوسه	ويزجر الجاسي هناك ويرزم
نرى الصور هنا على قبل الهوى	وهناك عاربة تنوح ولطمم
والكهريه هنا تنبع شمسوها	وسراج اكثر من هلال الاجم

وليس الذي يستثيره فحسب هذا التفاوت بين المدينة

اطلس العالم

نتيجة لخبرة ودراسة عميقتين ، تبين لدى جميع المدارس والمدرسين ان لا غنى عن استعمال

اطلس العالم

لدراسة اوصاع البلاد العربية والقارات الخمس من الوجهات السياسية والطبقية والثرية والاقتصادية
مع دراسات مفصلة لكل دولة .

سبعون صفحة تضم ١٥٦ خريطة ملونة

يطلب من مكتبة لبنان - بيروت

ومن جميع المكتبات العربية

ديوان كشاجم

[تقييم و إضافة]

بقلم الدكتور

لجسان عباس

ذلك هي القضية المقدسة ولا شاهد فيها سوى الثمالي الذي اباخ لنفسه ان يخرج من ديوان كشاجم « وجده مكررا في ديوان الخالدين » ، ويتسبه للخالدين « وان يعمل عكس ذلك في ديوان السري » فيستخرج من ديوان الخالدين كل ما وجده ثابتا في ديوانهما مؤكدا نصيبه للسري الوفا « فهو مرة يصقل الخالدين « ومرة يكلبهما مؤثرا كصديق السري » .

والثمالي بعد كل ذلك ليس ممن يؤخذ قوله على محمله ، ذلك لأنه جتهم مند من يدققون في مؤلفاته بأنه من اكثر النقص خلطا في نسبة ما يورده من شعر « ولا اود هنا ان اشغل القارئ بمسألة كثيرة » وانما اكتفي بإيراد مثل بارز وهو هذه الابيات :

لو اراد الاديب ان يهجو البدر وماه بالخطبة الشصماء
قل يا بدر انت تفسد بالسماري وتعري بزورة الحصماء
كف في شعوب وجهك يحكي تكنا فوق وجنة برصاء
ويريك السرار في آخر الشهر شبه القلابة الحصفاء

واذا البدر نيل بالهجو فليخش اولوا العقل السن الشعراء
فقد نسبها لابي محمد طاهر بن الحسن الخزومي البصري(1) «
وهي ابيات ثابتة في ديوان ابن الرومي (2) « وعلاقتها بطريقة في الشعر امر لا تخطئه عين الناقد .

ان كيف يكون موقفنا اذا وصلنا نسخ متفاوتة من ديوان كشاجم ؟ لنا - فيما المرد - ان نسلط احدى طريقتين (متفاوتتين في القيمة) : اولاهما ان نأخذ اكثر النسخ شمولاً واستيعاباً ونثبت ما جاء فيها ، دون ان تأخذ رأي الثمالي باهتمام كبير ، مشيرين في الوقت نفسه الى الاختلاف في نسبة الشعر : هل هو من شعر كشاجم او من شعر الخالدين او غيرها ، واما ان نقيم لراي الثمالي وزنا فسنسحب النسخة (او النسخ) التي تورد ما يمد من شعر الخالدين في شعر كشاجم « ولكن

كان ديوان كشاجم حتى نهاية الثلث الاول من القرن الرابع الهجري « ربحان أهل الادب » (3) - حسبما يقول الثمالي - في ديار الشام والعراق « ولكن لم تضي سنوات حتى طوي هذا الديوان وحمل ذكره - الا لدى المؤلفين المصين بجميع النماذج - واصبح اثرا تاريخيا وحسب « وما كان ذلك الا لانशल اليبان التقليدي بالتمني « ذلك الثائر « الممن في تمسكه بالثرات « على طريقة كشاجم والعنوبري ومن سار في ركبهما « على رغم تثبيت ابن وكيع التنيسي ومن على شاكلته من النقاد بالعودة الى الطريقة الكشاجبية والذهب العنوبري .

ولا بد ان يتصدى لتخليق ديوان كشاجم من ان يتوقف عند مشكلة هامة « وهي ذلك النسب المتمد الذي قام به السري الرفاء حين كان مهتما بديوان كشاجم « ينسقه ويذبح نسقه في الناس « فقد كان السري على عداوة مع الخالدين ابي بكر وايي عثمان « ولهذا كان يدس من شعر الخالدين في شعر كشاجم تشبيها عليهما واتهما لهما بالسرق(4) ؟ يقول الثمالي : « فمن هذه الجهة وقعت في بعض النسخ من ديوان كشاجم زيادات ليست في الاصول المشهورة منها « وقد وجدت كلهما للخالدين بخط احدهما « وهو ابو عثمان سعيد ابن هاشم « (5)

كان الثمالي في نيسابور « وكان ابو نصر سهل ابن المزدبان النيسابوري معيا يجمع طرائف الكتب « وقد استطاع ان يحصل من بغداد على نسخة من ديوان الخالدين بخط ابي بكر الخالدي نفسه « اتصفه بها الوراق الحروف بالطرسوسي « وقارن الثمالي بين هذه النسخة « وبين ديوان كشاجم بخط السري الرفاء « وبين ديوان السري نفسه « فكان ان وجد لدى المقارنة :

- 1 - ان بعض اشعار الخالدين قد دخلت في ديوان كشاجم .
- 2 - ان بعض اشعار الخالدين بخط ابي بكر نفسه موجودة في ديوان السري المكتوب بخط السري ايضا .

(1) بيتية الدهر 2 : 118

(2) المصدر السابق نفسه

(3) المصدر نفسه

(4) نسخة البيتية (:)

(5) ديوان ابن الرومي 1 : 226 (تحقيق الدكتور حسين نصار)

لا محيص لنا بعد ذلك من ادراج ملحق بالديوان نبي هذا التنازع في نسبة الاشعار الى كشاجم او الى غيره .

ومن يطالع ديوان كشاجم الذي قامت بتحقيقه السيدة خيرية محمد مخلوف (٢٧) يجد ان الحلقة قد اتبعت الطريقة الاولى ، وهي في نظري ليست القوى الطريقتين ، فالتبست - معلا - القصيدة رقم : ٢٤٧ وطلعتها (٢٨) :

هو يوم شك يا ملي وشره قد كان يحضر

في شعر كشاجم ، مع ان الثمالي صرح في اليتيمة بأنها لابي عثمان الخالدي (٢٩) .

وليس اذكر الطريقة الاولى يعني توثيقا للثمالي ، وانما لان القصيدة التي اذاعها لا تزال تقتصر الى الشواهد والوثائق التي تمكنتا من قبولها او ردها ، وستبقى مقبولة ما دامت تلك الشواهد والوثائق غير متيسرة . وعلى هذا ورجاء في تجنب الدارسين الموضوعي الكثير في الشعر المختلط النسبة كان على المحققين ان يفرقوا كل ما التبست نسبته في باب على حدة ، واذا كان الاقدمون قد نسبوا احيانا في نسبة الشعر الى غير صاحبه (لان الشعر هو الذي كان يهمهم لا نسبته) فان مما يحنينا اليوم في الدراسات الادبية تطبيق غير الوقت والفرادة وتجنبته حتى تقوم الشواهد القوية على توثيق نسبته .

ومن بين النسخ التي وصلت من ديوان كشاجم نسخة دار الكتب المصرية (او نسخة التيمورية) - فقد بعد الزمن ولكن لم يبق منها - اكثر النسخ عدد ابيات ، اي انها حشمت كل (او جل) ما نسب الى كشاجم صحيحا كلن او منحولا . اما نسخة جامعة برنستون فربما كانت من ادق النسخ واولها واقدمها ، ومع ذلك فان السيدة المحققة وضعتها في مرتبة ادنى ، لا لشبه سوى كونها « مسرة القراءة طامسة المعالم في كثير من الواضحات » (٣٠) ، والقول دون اعتداد ان من يشر على مثل هذه النسخة جودة خط وقلما وعدم استطاع بالترتيب فاته يقرر بكونه لمج ، وقد جاءت النسخة على غير سبيل الحروف الهجائية في ترتيبها ، وهذا ربما كان يشير الى سياق تاريخي هام .

(٢٧) ديوان كشاجم ، سلسلة كتب التراث (رقم : ١٧) ، بغداد ، ١٩٧٠ ،

(٢٨) الديوان : ٢٦٧

(٢٩) اليتيمة ٢ : ٢٠١

ولي مولف الانصاف لابد لي من ان اقول انني قد اقدر ما قامت به المحققة الفاضلة ، فان عملها كان مخلوق بالتوافق برضا من الدعوى . ونحن اتبع لي ان اطلع بعد المصادر التي لم يتيسر لها الاطلاع عليها وجسدتي اجمت بعض الشعر النسوب لكشاجم ، انما للعمل ، وانحنه فيه يلي ، واذا على يقين من ان استخراج الشعر المتنازع في المصادر امر لا يقلل بجامع الشعر عند حد الرضى ، اذ ما قال بل كل يوم على جديد يضيفه . ثم ان هذه الاشعار المجموعة من المصادر لا تمنى انها صحيحة النسبة لمن نسبت اليه ، ومن اير الامثلة على ذلك الحلقة رقم : ٢ في هذه الزيارات ، فهي من اوردته التيفاشي لكشاجم ، في كتابه « سرور النفس » مع انها في اليتيمة (٢ : ١٨٥) منسوبة لابي بكر الخالدي ، هذا من ان التيفاشي قد فلى اليتيمة ، واستخرج منها كثيرا من الشعر اضافة الى كتابه المذكور ، ولكن التيفاشي مع ذلك لم ينجح من اير المصادر الاخرى .

وقد يقال : لم هذا الاستقصاء في تبين شعر كشاجم وهو ليس من الشعر المعتمد في الشؤون اللغوية ، ولا هو في رأي طائفة من النقاد مما يتميز بروعة فنية خاصة (وهذا امر يطول الخلاف بين الناس فيه) ، والجواب على ذلك : انه يمثل قيمة تاريخية ، ويعد مصدرا لمستوى حضاري ، وبين طقس لهم ذلك المستوى من جوانب مختلفة ، كما انه من حيث مشكلة الانتحال بعد وثيقة فردية ، وهو في تاريخ الشعر العربي نموذج « لمسة » شعرية معينة ، فالذا كلن السري مجيبا بكشاجم « في طريقه يذهب وعلى قاليه يهرب » ، وكان بعض اشعار الخالدين في شعره فيجوز ذلك على النقاد ، لذا كان الامر كذلك ، فاننا اذا عرصة تمتحن ان نحس وان استبان معالم الوفاق والافتراق بين الفرانجا ، ومن لم تكون المتابعة بالشعر المنسوب لكشاجم - صحيحا كلن او منحولا - امرا طبيعيا (٣١) .

وهذه هي المقصائد التي هُترت عليها في المصادر ، مرتبة بحسب حروف الهجاء :

(٢٩) مقامة الديوان : ١٤

(٣٠) يطيب لي هنا ان اوجه بالشكر الجزيل الى سديتي الدكتور دودلف ماخ الاستاذ بقسم دراسات الشرق الاقصى في جامعة برنستون ، وواضع فهرست مجموعة يوردا من المخطوطات ، اذ اتاح لي الاطلاع على المخطوطات المحفوظة بكتبة الجامعة ، اثناء اقامتي هنا استفادا رائرا .

قصائد ومقطعات من شعر كشاجم ومما نسب إليه

- ١ -

له في مروحة الخيش

- ١ - وبیت نشیئته فی البجیة
على غير امر وبقی البتة
- ٢ - وتبجده عند لفح الشتاء
إذا كان عثا قليل الغشاء
- ٣ - فيا لك بيتا بقاء الحكيم
حصينا من الحر رجب الغناء
- ٤ - ويحمل ماء كحمل السحاب
وليس بجود بغير الهواء
- ٥ - إذا قام قام على أربع
ومن بين آوابه ثوب ماء
- ٦ - حكى فرسا بات في جلة
وقد أسبل الفيت تحت السماء

(سرور النفس : ٢٥٤)

- ٢ -

وقال (١)

- ١ - أسرعت في تفصيل شلو شوائه
فكانت أسرعت في امضاءه
- ٢ - أحلى الرجال لكاهة وأبشهم
بالزود إلا عند وقت لؤاله

(البصائر ٢/٢ : ٤٩٤)

(١) أرجح أن في نص البصائر اضطرابا ، إذ جاء فيه :
قال الشاعر كشاجم في كتاب التديم ، وقيل المواب ، قال
الشاعر (وأورد) كشاجم في كتاب التديم ، وحيث
يكون البيتان لغير كشاجم ، ولم أجدهما في أدب التديم ،
طبع بولاق ١٢٩٨ .

- ٣ -

وقال

- ١ - ومتمعد لا حراك ينهضه
وهو على أربع قد اتصيا
- ٢ - مصفر محرق تنفسه
تضله العين عاشقا وصيا

- ٣ - إذا نظمتا بجيئته سبجا
تغالبه بعد ساعة ذهبيا
- ٤ - فما خبيث ناره ولا وقفت
خيول وصفه جرت بشا خبيبا

(وهي في معاهد التنصيص ٢ : ١٠١ .
لأبي بكر الخالدي ، وكذلك في
سرور النفس : ٤٩١ ،
واليتيمة ٢ : ١٨٥ وأنظر الديوان :
١٨ وقد جمع بينها وبين القطعة
التالية)

- ٤ -

وقال

- ١ - مطرب الصبح هنج الطربا
لما قضى الليل نجه نجبا
- ٢ - منرد تابع الصباح لما
نري وضي كان ذاك أم غصبا
- ٣ - ما تنكر الطير أنه ملك
لها فبالشجاج راح معتصبا
- ٤ - صد ليثد صوته عنقا
منه يهز الجناح واضطربا
- ٥ - طوى الظلام البثود منصرفا
حين رأى الفجر ينشر العذابا
- ٦ - والليل من فتكة الصباح به
كراهي شق جيبه طربا
- ٧ - فبكر الخمرة التي تركت
ينان كفت المدير مختصبا
- ٨ - فليس نار الهموم خلدة
إلا بنور الكؤوس ملتصبا

(سرور النفس : ١٢٧ وهي لأبي بكر
الخالدي في ايتيمة ٢ : ١٨٥
وغرائب التنبهات : ٥٥ والديوان :
١٧)

- ٥ -

وقال

- ١ - قد قلت لما أن شكت
تركسي زيارتهما خلوب

٢ - ان التيساعد لا يضممر
اذا تقسارت القلوب

(اللطائف والظرائف : ٦١)

- ٦ -

وقال

- ١ - إذا ما اصطبحت ومندي الكباب
وكان الطبايح في جانبي
- ٢ - وكات رباحينا فضة
وصفراء من صنعة الراهب
- ٣ - فليس الحليفة في ملكه
ناعم مني ومن صاحبي

(سرور النفس : ٦١ و قطب سرور :
٢٢٩ ، ٥٢٦)

- ٧ -

وقال

- ١ - هلال في اضاءته حينئذ
شهاب في سماحته انقباد
- (معاهد التنصيص : ٣ : ٢٩٢)

- ٨ -

وقال

- ١ - كان الزائر اذا انوره
مفاجأة انوره على تعاد
- (محاضرات الادباء : ١ : ٣١١)

- ٩ -

وقال

- ١ - اهلا وسهلا بالثاني والموود
وشرب كأس من كف مقدود
- ٢ - قد انقضت دولة الصيام وقد
بشّر سقم الهلال بالعيد
- ٣ - يطلو الثريا كفافر شره
يفتح فاه لاكل عنقود

(قطب السرور : ٥٧٧ ، والبيتان
٢٤١ في ديوان المعتز : ٢٢٠ ، ط .
دمشق ١٣٧١)

١ - ديوان ابن المعتز : وكاس ساق كالنفس مقدود .

- ١٠ -

وقال

- ١ - بدر بدا بحمل شمساً غدت
وحدها في احسن من حده
 - ٢ - تقرب في قيسه ولكنها
من بعد ذا تطلع في حده
- (قطب السرور : ٥٦٩ ، ورايته
منسوبة لغيره في بعض المصاد
ولكن فائني تقيدها)

- ١١ -

وكتب كشاجم الى بعضهم وقد دما فتاقل ع

- ١ - جعلت فداك ماذا الجفاء
قل لي متى كنت عني صبورا
- ٢ - رددت الرسول بذل الحجاب
محجبت عن مرسله السرورا
- ٣ - وقد حضروا كلهم كالنجوم
ولو قد راوك لصاروا يدورا
- ٤ - وقد احكم الطبخ طباخنا
وامججه واستتم انقدورا
- ٥ - وفاجت بشل ثناء العقاة
غداة التحوا لتذاك الغزيرا
- ٦ - وبل لنا الخيش في قبة
تعيد الشتاء وتثقي الحرورا
- ٧ - وحبل تساقط قطر المياه
عنه الى الارض دورا نثرا
- ٨ - فلو انها نصبت في الجحيم
لغادرها بردها زمهريرا
- ٩ - وعندي للبحر توهيته
يباض ايباد اصابت شكورا
- ١٠ - يريك يياض ثوب القيان
راين براس محبة قترا
- ١١ - ويعدل عن شاربيه المزاج
ويعدل صفراءهم ان ثورا
- ١٢ - وساق افن ومشمولة
قلنا المسك من ريحها مستعرا

١٣ - ربيعة تطرب السامعين

برنات طفل يشوق الكبيراً

١٤ - وتهدي أبي القلب زور السرور

إذا حركت منه مثنى وزيرا

١٥ - فلا تخلصنا منك ياسبيدي

وكن بالسر اليك جديراً

(قطب السرور : ٣٥٩-٣٦٠)

١٢ -

وقال

١ - مهدي بنا ووداء الليل يجمعنا

والليل أطوله كاللحج بالبصر

٢ - فلان ليلي مد غابوا فديتهم

ليل الصبر فصحي غير منتظر

(هي لكشاجم في لطائف اللطف :

١/١٢٨ ، ولسيدوك أواسطي في

حلبة الكميت : ٢٠١ ورسالة الطيف :

١/١٥٢ (١١٢ ، ١٥٨ من المطبوعة)

ومن غاب منه الطرب : ٥٥-٥٤

ووردت في سرور النفس : ٢٣ لبعض

المحدثين ، وأطر ديوان المعالي

للمسكري ١ : ٢٤٨ والنسخة لابن

بسام ٣ : ٦٩٦ طبع بيروت ١٩٧٥)

١٣ -

وقال

١ - هاجك الليلة برق في افليس

مثلما ضوياً نجم أو قيس

٢ - أو كثر الخود يبدو شنب

منه طورا ثم يخفيه العيس

٣ - أو كما يخفق قلب موجه

راعته بين حبيب مختلس

٤ - أو كما أومض بالطرف إلى

كف ساق منتش ثم نفس

(سرور اشفس : ٢٨)

١٤ -

وقال

١ - إذا بدا لي من أخي ود جئف

٢ - وراح في الثواب تيمر وصلف

٣ - خلوت وحدي بمناجاة الصحف

٤ - فكان لي قيعن لهو وطرف

٥ - وكن بي من كل ما شئت خلف

(قطب السرور : ٣٦٩)

١٥ -

وقال

١ - ألا سقنيها قد مشى الصبح في الدجى

مقاراً كلون النار حمراء قرقلها

٢ - تناولني كأساً أضاءت بنانه

تدثق يا قوتاً ودراً مجوفها

٣ - ولا أريناها المزاج تسمرت

نضت سناها بلقاً قد تكسفا

٤ - بطوق بها ساق من الانس شادن

يقطب طوقاً ناسر اللعظ مدنف

٥ - علم بانحفاظ الحبين حاذق

يتسلم عينيه إذا ما تخبونا

٦ - فظلل بناحني بتقليب طرفه

باطليب من نجوى الضمير والطعنا

(قطب السرور : ٦٤٣-٦٤٤)

١٦ -

وقال

١ - سقى الله نهر الكرخ ما شاء ديمة

فاني بها حتى المات مكلف

٢ - منسازل هو لا كجود سويقة

وعرفان لا زالت بها الجن تمزق

٣ - تدور علينا الراح من كف شادن

له لحظمين يشتكي السقم مدنف

٤ - كان سلاف الخمر من ماء خده

ومنقودها من شعره الجعد يقطف

٥ - اتمدلني في يوسف وهو من ترى

ويوسف ابلاني ويوسف يوسف

(قطب السرور : ٦٤٤)

- ١٧ -

وقال

١ - اذا وجدت الدماء فاشرب بها

من كل من في ندامه مخفف

٢ - فيها لنا من ندامه خلف

وليس فيه من شربها خلف

٣ - فلا يشاركك في السرور بها

مشارك ، كل شركة أسف

(قطب لسرور : ٣٦٩)

- ١٨ -

وقال

١ - بات يماطيني على حسنه

خمراً يعينيه ومن كفه

٢ - وكان فيما بين دار بها (١)

ادريت خلخاله من شنفه

(قطب السرور : ٦٤٣)

- ١٩ -

وقال

١ - صديق لنا من ابرع الناس في البخل

وانضلم فيه وليس يدي فضل

(وردت في البخلاء للخطيب

البغدادي : ١٧٨-١٧٧ ، وجاء

هناك : ان كشاجم انشدها لايه ،

وابر كشاجم لم يعرف عنه الشعر ،

ثم وجدتها في نفحات الازهار : ١٥١

متسوية لاي نصر ابن كشاجم ، وقد

اردت ياتبات ذلك ان يعود محقق

كتاب البخلاء الى تصحيح ما ورد

هناك ، والنقطة في تسعة ابيات .

- ٢٠ -

وقال

(الأرجوزة رقم : ٤٠٧) (١)

١ - فحين ضاق الجو عن مجالها

٢ - وراحت الريح من خلالها

٣ - جوبها تشكر الى شمالها

٤ - وت الى الارض على كلالها

٥ - كأنما تسألها عن حالها

٦ - وانزهر قد اصغى الى مقالها

٧ - وكلا ان ينهي لاستقبالها

٨ - فسمحت بالري من زلالها

٩ - حتى لقال الترب من لوطالها

١٠ - ان سجلا اني على سجالها

الريح لهم اتقني يثني على افعالها

(١) انظر التعليقات رقم : ٤٠٧

- ٢١ -

وقال

١ - صدح الديك في النجى فاسقنيها

خمرة تشرك الحليم سفيها

٢ - لست ادري من رقة وصفاء

هي في الكأس ام هو الكأس فيها

(المستطرف ٢ : ٢٦٧ وخطبة

الكميت : ٨٨ مع شك في النسبة ،

ودون نسبة في سرور النفس :

١٢٨ ويدعي أسلمة : ٩٧ وهي لابي

عثمان الخالدي في رسالة الطيف :

١٤٩ وبنيمة الدهر ٢ : ٢٠٣ وانظر

الديوان : ١٥٠ لقيه مزيد تخريج)

١ - البيتية : هذا الصبح

٢ - البيتية : لست ادري لرقه ، هي في كأسها ام الكأس

استدراكات في التخریج

- ٢٠ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ في قلب السرور : ٥٦٦
٢ ب : قلب السرور : ميا وحيفا غلظا سحابه .

- ٢١ -

البيتان ١ ٢ في محاضرات الادباء : ١٤٣

١ - المحاضرات : تنكرين ... جلبته ، بجناية ولطيفة .
٢ - المحاضرات : لو لم تروعي بالفرود وبالشوى ،
طورا لطلال .

- ٢٢ -

البيت : ٥ في ربيع الايراز ، الورقة ١٧ ب

- ٢٣ -

الابیات ١ ٢ في بهجة المجالس : ٢١٠ لا يبي الحسن علي بن
محمد السهواجي

- ٢٥ -

الابیات ١ ٢ في متعة الاسماع : ١٦١ : والبيت : ٢ في ربيع
الايراز ، الورقة : ١/١٢١

٢ متعة الاسماع : ركبت به جباد السرور .

- ٥٠ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ في غرائب التنبيهات : ١٢٦

- ٥٢ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ في محاضرات الادباء : ١٦٣

- ٥٤ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ في غرائب التنبيهات : ١٠٧
٢ - غرائب : من شللا .

- ٥٥ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ في غرائب التنبيهات : ١١٩
٦ ب : غرائب : لعمرك منه

- ٥٧ -

البيتان ١ ٢ في متعة النتيجة : ١١٩
٢ - متعة : هذا بعيد .

- ٦٣ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ في غرائب التنبيهات : ١١٤ ونهاية الارب
١ ٢ ٣ ٤

١ - غرائب : ولاح رمالها فزنتها .

- ٢٤ -

الابیات ١ - في رسالة الطيف للأدبي ، الورقة : ١٢٢ (ص: ٨٢)
من المظبوعة)

١ - رسالة الطيف : مستمتع ٢ - رسالة الطيف :
محيي

- ٨٢ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ في قلب السرور : ٥٦٦

٢ - قلب : من فيه راح .

- ١٠٥ -

البيتان ١ ٢ في متعة الاسماع : ٩ وقلب السرور : ٥٥٣

- ١٠٩ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ في قلب السرور : ٥٥٣

٢ - قلب : من خلال .

- ١١٧ -

البيتان ١ ٢ في محاضرات الادباء : ١ : ٢٥١ والاول في بهجة
المجالس : ١٥٤

٢ - محاضرات : جميع اموال

- ١٢٢ -

البيت ٣ في غرائب التنبيهات : ٤٩

- ١٢٧ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ في قلب السرور : ٥٧٦
٤ - قلب : سمعت عينا يتور الماء تسكبه .

- ١٢٨ -

الابیات ١ (وبعده بيت زائد) ٢ ٣ ٤ ٥ في قلب السرور :
٥٦٩ ، وهذا هو البيت :

لمست لهاره حتى نفسى يابو لا بعده ولا بعده

- ١٢٢ -

البيتان في النظم والقرائن : ٢١

- ١٤٦ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ في ربيع الايراز ، الورقة : ١/٢٥
٥ - ربيع : كانوا تكشف .

- ١٤٧ -

الابیات ١ ٢ في متعة الاسماع : ١١٥

٢ - متعة : لاهيا

٤ - متعة : كل حسودة .

- ١٥٤ -

الابیات ١ ٢ ٣ ٤ في قلب السرور : ٥٧٤

٢ - قلب : رشا يرك .

- ١٧٤ -

البيتان ١ ٢ في سرور النفس : ٤١٧ والنتيجة : ٤٧

- ١٨٢ -

الابیات ١ ٢ في بهجة المجالس : ١ : ٥ ونهاية الارب : ٤ : ١٢٦

- ١٨٤ -

الابیات ١ - ٨ في سرور النفس : ٢٢٤

١ - سرور : اشرب .

٢ - سرور : زهره .

- ٢٠٧ -

الآبيات ١-٢ في سرور النفس : ١٠٢-١٠٤

- ٢١١ -

الآبيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ في قطب السرور : ٦٢٢-٦٢٣

٣ - قطب : ونحن في صدر

٥ - قطب : لو كنت أخرج

- ٢١٦ -

الآبيات ١-٤ في سرور النفس : ٤٢٥

- ٢١٧ -

البيت ٢ في دبيع الأبرار ، الورقة : ١/٢٥٣

- ٢٢٢ -

البيتان ١ ٢ ٣ في سرور النفس : ٦٦ ، والبيت ٣ في تنصتة
التيمة : ١ ٥٢

- ٢٢٥ -

الآبيات ١ ٢ ٣ ٤ في غرائب التنبيهات : ١٠٤

٢ - غرائب : زمره أهدى .

- ٢٢١ -

الآبيات ١-٥ في غرائب التنبيهات : ١١٨ وعجز البيت الخامس
في معاصرات الأدياء : ٢٩٧

٥ - معاصرات : سفر جومن ، غرائب : ختما للوح
(اقرأ : خيما للوح) .

- ٢٤٥ -

الآبيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ في سرور النفس : ٢٢

- ٢٤٦ -

البيت ٢٢ في دبيع الأبرار ، الورقة : ١/٤١

- ٢٤٧ -

الآبيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ في قطب السرور : ٣٥٢

٩ - قطب : فانشط بنا لنهض

- ٢٥٠ -

الآبيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ في قطب السرور : ٢٢٦ وسرور النفس .
٦٠ - ٦١

- ٢٧٣ -

الآبيات التسوية للحسن بن أحمد القرمطي ، وردت الآبيات ٣٤١
٦ منها في سرور النفس : ٤٢٩ منسوبة لأحمد بن أبي الينار
وفي التيمة : ١٣٧ لابن أبي الثياب ، وهي للمعوني في
ربيع الأبرار ، الورقة ١/٥ ، وهي في تهذيب ابن مسامر
٤ : ١٤٨ للحسن بن أحمد القرمطي الملقب بالانصر

- ٢٨٢ -

البيتان ١ ٢ في معاهد التنصيص : ٢٩

١ - معاهد : جدلة الجسم ... ويقتضه

٢ - معاهد : أن أنا جنتها .

- ٢٩٤ -

الآبيات ١-٥ في غرائب التنبيهات : ٤٩

٥ - غرائب : ألفا إلى ألف ... ثم هوى .. النصر

- ٢٠١ -

البيتان في العمري : ٢ : ٢٢٨

- ٢٠٢ -

الآبيات ١-٤ في البصائر : ٤١١

٢ - البصائر : هي ديك الفلك

- ٣١٢ -

الآبيات ١ ٢ ٣ ٤ في معاهد التنصيص : ١٦٩ ، ولد نعي
على أن البيت الثالث مضمن وليس لكشاجم

- ٣١٩ -

البيتان ١ ٢ في لطائف اللطائف : ١/١٣ ومعاهد التنصيص
٤ : ٥٥ قل : ومضى لابي الحسن طاهر بن معبد
المعزي

- ٣٢٤ -

الآبيات ١ ٢ ٣ في معاصرات الأدياء : ١٨

- ٣٢٦ -

البيتان ١ ٢ في معاهد التنصيص : ٩١

٢ في معاهد : ما طمع الكلب

- ٣٢٦ -

الآبيات ١-٤ في اللطائف والقرائف : ٢١

- ٣٤٠ -

البيتان ١ ٢ في سرور النفس : ٤١٨

- ٣٤٦ -

البيتان ٨ ٩ في سرور النفس : ٢٧٥

- ٣٥٢ -

١ - ٤ في العمري : ١ : ١٠٠

- ٣٥٩ -

الآبيات ١-٤ في غرائب التنبيهات : ٢٩-٢٨ ولطائف الأزهاري :
١٩٨ .

٢ - غرائب :

مكتم بفاهم يمثلته منتطق

- ٣٦٦ -

الآبيات ١ ٢ ٣ في غرائب التنبيهات : ١١٩

- ٣٦٩ -

الآبيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ في سرور النفس : ٢٢٧

والآيات ١ ٢ ٣ ٤ في غرائب التنبيهات : ٤٩ والبيت : ٢
في ربيع الأبرار : الورقة : ١/١٨

- ٢ - غرائب : ولعت به
- ٥ - سرور : وكريت
- ٦ - سرور : فانكفا بعد الصلابة
- ٧ - سرور : والآش ... كأنها
- ٨ - سرور : فاستنطق العود الصموت فانما

- ٢٧٧ -

الآيات ١ ٢ ٣ ٤ في قطب السرور : ٧٢٢-٧٢٣

- ٢٨٢ -

الآيات ١ ٢ ٣ ٤ في غرائب التنبيهات : ١٠١-١٠٢ والبيتان
٢ ٣ في معاصرات الأدباء : ٢ : ٢٥٧

- ٢٨٥ -

البيتان ١ ٢ ٣ ٤ في ربيع الأبرار : الورقة : ٨٥ ب
١ - ربيع : يا صرعا

- ٢٨٩ -

الآيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ في غرائب التنبيهات : ٩٢ - ٩٤
١ - غرائب : فقد لفت

- ٢٩٢ -

البيتان ١ ٢ ٣ ٤ في معاصرات الأدباء : ٢ : ١٦٢

- ٢٩٧ -

الآيات ١٧ ١٨ ١٩ في معاصرات الأدباء : ٢٤٣ والآيات
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ في قطب السرور :
٦٧١ - ٦٧٢

١١ - قطب : صرعا تجلى

- ٤٠٧ -

وردت الأرجوزة في سرور النفس : ٢٠٨-٢٠٩

١ ب - سرور : الورك (وهو الصواب) ، ولد البترواية
سرور النفس في يعني الأرجوزة لأنها أصح (انظر رقم : ٢٠)

- ٤١٦ -

البيتان ١ ٢ ٣ في سرور النفس : ٤٥

- ٤٢٤ -

البيتان ١ ٢ ٣ في معاصرات التنصيص : ٢ : ٢٢٢ واللفظ والظرفان :
١٠٨ ونظمت الأزهار : ٣١

- ٤٣١ -

البيتان ١ ٢ ٣ في غرائب التنبيهات : ١١١

- ٤٣٢ -

الآيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥
في قطب السرور : ٦٨٢-٦٨٣

- ٤ - قطب : الندام فانما ستقوم
- ٥ - قطب : شمس عليها في الزجاج
- ١٢ - قطب : فشرها من طرفه
- ٢٥ - قطب : حبس الزمان ... فلعل العيش وهو نعيم

- ٤٣٧ -

الآيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ في سرور النفس : ٢١٧

- ١ - سرور : يوم هو
- ٦ - سرور : مستلما (كما في النسختين ب ، ل ، وهو الصواب)

- ٤٣٩ -

البيتان ١ ٢ ٣ ٤ ٥ في ربيع الأسرار : الورقة : ١/٢١٢

٦ - ربيع : قد دكن ... وانزل

- ٤٤٠ -

البيتان ١ ٢ ٣ في لغة الصبح : الورقة : ٢٦ ب

- ٤٤١ -

البيتان ١ ٢ ٣ في منت الأسعاج : ١١٤

- ٤٧٢ -

الآيات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ في لطف اللطف : ١/١٢٠

- ٤٧٣ -

البيت ٢ في لغة القيمة : ٧٦

- ٤٨٣ -

البيتان ١ ٢ ٣ في معاصرات الأدباء : ١ : ٢٠٧

- ٤٨٩ -

الاسات : ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠ ١٠١ ١٠٢ ١٠٣ ١٠٤ ١٠٥ ١٠٦ ١٠٧ ١٠٨ ١٠٩ ١١٠ ١١١ ١١٢ ١١٣ ١١٤ ١١٥ ١١٦ ١١٧ ١١٨ ١١٩ ١٢٠ ١٢١ ١٢٢ ١٢٣ ١٢٤ ١٢٥ ١٢٦ ١٢٧ ١٢٨ ١٢٩ ١٣٠ ١٣١ ١٣٢ ١٣٣ ١٣٤ ١٣٥ ١٣٦ ١٣٧ ١٣٨ ١٣٩ ١٤٠ ١٤١ ١٤٢ ١٤٣ ١٤٤ ١٤٥ ١٤٦ ١٤٧ ١٤٨ ١٤٩ ١٥٠ ١٥١ ١٥٢ ١٥٣ ١٥٤ ١٥٥ ١٥٦ ١٥٧ ١٥٨ ١٥٩ ١٦٠ ١٦١ ١٦٢ ١٦٣ ١٦٤ ١٦٥ ١٦٦ ١٦٧ ١٦٨ ١٦٩ ١٧٠ ١٧١ ١٧٢ ١٧٣ ١٧٤ ١٧٥ ١٧٦ ١٧٧ ١٧٨ ١٧٩ ١٨٠ ١٨١ ١٨٢ ١٨٣ ١٨٤ ١٨٥ ١٨٦ ١٨٧ ١٨٨ ١٨٩ ١٩٠ ١٩١ ١٩٢ ١٩٣ ١٩٤ ١٩٥ ١٩٦ ١٩٧ ١٩٨ ١٩٩ ٢٠٠ ٢٠١ ٢٠٢ ٢٠٣ ٢٠٤ ٢٠٥ ٢٠٦ ٢٠٧ ٢٠٨ ٢٠٩ ٢١٠ ٢١١ ٢١٢ ٢١٣ ٢١٤ ٢١٥ ٢١٦ ٢١٧ ٢١٨ ٢١٩ ٢٢٠ ٢٢١ ٢٢٢ ٢٢٣ ٢٢٤ ٢٢٥ ٢٢٦ ٢٢٧ ٢٢٨ ٢٢٩ ٢٣٠ ٢٣١ ٢٣٢ ٢٣٣ ٢٣٤ ٢٣٥ ٢٣٦ ٢٣٧ ٢٣٨ ٢٣٩ ٢٤٠ ٢٤١ ٢٤٢ ٢٤٣ ٢٤٤ ٢٤٥ ٢٤٦ ٢٤٧ ٢٤٨ ٢٤٩ ٢٥٠ ٢٥١ ٢٥٢ ٢٥٣ ٢٥٤ ٢٥٥ ٢٥٦ ٢٥٧ ٢٥٨ ٢٥٩ ٢٦٠ ٢٦١ ٢٦٢ ٢٦٣ ٢٦٤ ٢٦٥ ٢٦٦ ٢٦٧ ٢٦٨ ٢٦٩ ٢٧٠ ٢٧١ ٢٧٢ ٢٧٣ ٢٧٤ ٢٧٥ ٢٧٦ ٢٧٧ ٢٧٨ ٢٧٩ ٢٨٠ ٢٨١ ٢٨٢ ٢٨٣ ٢٨٤ ٢٨٥ ٢٨٦ ٢٨٧ ٢٨٨ ٢٨٩ ٢٩٠ ٢٩١ ٢٩٢ ٢٩٣ ٢٩٤ ٢٩٥ ٢٩٦ ٢٩٧ ٢٩٨ ٢٩٩ ٣٠٠ ٣٠١ ٣٠٢ ٣٠٣ ٣٠٤ ٣٠٥ ٣٠٦ ٣٠٧ ٣٠٨ ٣٠٩ ٣١٠ ٣١١ ٣١٢ ٣١٣ ٣١٤ ٣١٥ ٣١٦ ٣١٧ ٣١٨ ٣١٩ ٣٢٠ ٣٢١ ٣٢٢ ٣٢٣ ٣٢٤ ٣٢٥ ٣٢٦ ٣٢٧ ٣٢٨ ٣٢٩ ٣٣٠ ٣٣١ ٣٣٢ ٣٣٣ ٣٣٤ ٣٣٥ ٣٣٦ ٣٣٧ ٣٣٨ ٣٣٩ ٣٤٠ ٣٤١ ٣٤٢ ٣٤٣ ٣٤٤ ٣٤٥ ٣٤٦ ٣٤٧ ٣٤٨ ٣٤٩ ٣٥٠ ٣٥١ ٣٥٢ ٣٥٣ ٣٥٤ ٣٥٥ ٣٥٦ ٣٥٧ ٣٥٨ ٣٥٩ ٣٦٠ ٣٦١ ٣٦٢ ٣٦٣ ٣٦٤ ٣٦٥ ٣٦٦ ٣٦٧ ٣٦٨ ٣٦٩ ٣٧٠ ٣٧١ ٣٧٢ ٣٧٣ ٣٧٤ ٣٧٥ ٣٧٦ ٣٧٧ ٣٧٨ ٣٧٩ ٣٨٠ ٣٨١ ٣٨٢ ٣٨٣ ٣٨٤ ٣٨٥ ٣٨٦ ٣٨٧ ٣٨٨ ٣٨٩ ٣٩٠ ٣٩١ ٣٩٢ ٣٩٣ ٣٩٤ ٣٩٥ ٣٩٦ ٣٩٧ ٣٩٨ ٣٩٩ ٤٠٠ ٤٠١ ٤٠٢ ٤٠٣ ٤٠٤ ٤٠٥ ٤٠٦ ٤٠٧ ٤٠٨ ٤٠٩ ٤١٠ ٤١١ ٤١٢ ٤١٣ ٤١٤ ٤١٥ ٤١٦ ٤١٧ ٤١٨ ٤١٩ ٤٢٠ ٤٢١ ٤٢٢ ٤٢٣ ٤٢٤ ٤٢٥ ٤٢٦ ٤٢٧ ٤٢٨ ٤٢٩ ٤٣٠ ٤٣١ ٤٣٢ ٤٣٣ ٤٣٤ ٤٣٥ ٤٣٦ ٤٣٧ ٤٣٨ ٤٣٩ ٤٤٠ ٤٤١ ٤٤٢ ٤٤٣ ٤٤٤ ٤٤٥ ٤٤٦ ٤٤٧ ٤٤٨ ٤٤٩ ٤٥٠ ٤٥١ ٤٥٢ ٤٥٣ ٤٥٤ ٤٥٥ ٤٥٦ ٤٥٧ ٤٥٨ ٤٥٩ ٤٦٠ ٤٦١ ٤٦٢ ٤٦٣ ٤٦٤ ٤٦٥ ٤٦٦ ٤٦٧ ٤٦٨ ٤٦٩ ٤٧٠ ٤٧١ ٤٧٢ ٤٧٣ ٤٧٤ ٤٧٥ ٤٧٦ ٤٧٧ ٤٧٨ ٤٧٩ ٤٨٠ ٤٨١ ٤٨٢ ٤٨٣ ٤٨٤ ٤٨٥ ٤٨٦ ٤٨٧ ٤٨٨ ٤٨٩ ٤٩٠ ٤٩١ ٤٩٢ ٤٩٣ ٤٩٤ ٤٩٥ ٤٩٦ ٤٩٧ ٤٩٨ ٤٩٩ ٥٠٠ ٥٠١ ٥٠٢ ٥٠٣ ٥٠٤ ٥٠٥ ٥٠٦ ٥٠٧ ٥٠٨ ٥٠٩ ٥١٠ ٥١١ ٥١٢ ٥١٣ ٥١٤ ٥١٥ ٥١٦ ٥١٧ ٥١٨ ٥١٩ ٥٢٠ ٥٢١ ٥٢٢ ٥٢٣ ٥٢٤ ٥٢٥ ٥٢٦ ٥٢٧ ٥٢٨ ٥٢٩ ٥٣٠ ٥٣١ ٥٣٢ ٥٣٣ ٥٣٤ ٥٣٥ ٥٣٦ ٥٣٧ ٥٣٨ ٥٣٩ ٥٤٠ ٥٤١ ٥٤٢ ٥٤٣ ٥٤٤ ٥٤٥ ٥٤٦ ٥٤٧ ٥٤٨ ٥٤٩ ٥٥٠ ٥٥١ ٥٥٢ ٥٥٣ ٥٥٤ ٥٥٥ ٥٥٦ ٥٥٧ ٥٥٨ ٥٥٩ ٥٦٠ ٥٦١ ٥٦٢ ٥٦٣ ٥٦٤ ٥٦٥ ٥٦٦ ٥٦٧ ٥٦٨ ٥٦٩ ٥٧٠ ٥٧١ ٥٧٢ ٥٧٣ ٥٧٤ ٥٧٥ ٥٧٦ ٥٧٧ ٥٧٨ ٥٧٩ ٥٨٠ ٥٨١ ٥٨٢ ٥٨٣ ٥٨٤ ٥٨٥ ٥٨٦ ٥٨٧ ٥٨٨ ٥٨٩ ٥٩٠ ٥٩١ ٥٩٢ ٥٩٣ ٥٩٤ ٥٩٥ ٥٩٦ ٥٩٧ ٥٩٨ ٥٩٩ ٦٠٠ ٦٠١ ٦٠٢ ٦٠٣ ٦٠٤ ٦٠٥ ٦٠٦ ٦٠٧ ٦٠٨ ٦٠٩ ٦١٠ ٦١١ ٦١٢ ٦١٣ ٦١٤ ٦١٥ ٦١٦ ٦١٧ ٦١٨ ٦١٩ ٦٢٠ ٦٢١ ٦٢٢ ٦٢٣ ٦٢٤ ٦٢٥ ٦٢٦ ٦٢٧ ٦٢٨ ٦٢٩ ٦٣٠ ٦٣١ ٦٣٢ ٦٣٣ ٦٣٤ ٦٣٥ ٦٣٦ ٦٣٧ ٦٣٨ ٦٣٩ ٦٤٠ ٦٤١ ٦٤٢ ٦٤٣ ٦٤٤ ٦٤٥ ٦٤٦ ٦٤٧ ٦٤٨ ٦٤٩ ٦٥٠ ٦٥١ ٦٥٢ ٦٥٣ ٦٥٤ ٦٥٥ ٦٥٦ ٦٥٧ ٦٥٨ ٦٥٩ ٦٦٠ ٦٦١ ٦٦٢ ٦٦٣ ٦٦٤ ٦٦٥ ٦٦٦ ٦٦٧ ٦٦٨ ٦٦٩ ٦٧٠ ٦٧١ ٦٧٢ ٦٧٣ ٦٧٤ ٦٧٥ ٦٧٦ ٦٧٧ ٦٧٨ ٦٧٩ ٦٨٠ ٦٨١ ٦٨٢ ٦٨٣ ٦٨٤ ٦٨٥ ٦٨٦ ٦٨٧ ٦٨٨ ٦٨٩ ٦٩٠ ٦٩١ ٦٩٢ ٦٩٣ ٦٩٤ ٦٩٥ ٦٩٦ ٦٩٧ ٦٩٨ ٦٩٩ ٧٠٠ ٧٠١ ٧٠٢ ٧٠٣ ٧٠٤ ٧٠٥ ٧٠٦ ٧٠٧ ٧٠٨ ٧٠٩ ٧١٠ ٧١١ ٧١٢ ٧١٣ ٧١٤ ٧١٥ ٧١٦ ٧١٧ ٧١٨ ٧١٩ ٧٢٠ ٧٢١ ٧٢٢ ٧٢٣ ٧٢٤ ٧٢٥ ٧٢٦ ٧٢٧ ٧٢٨ ٧٢٩ ٧٣٠ ٧٣١ ٧٣٢ ٧٣٣ ٧٣٤ ٧٣٥ ٧٣٦ ٧٣٧ ٧٣٨ ٧٣٩ ٧٤٠ ٧٤١ ٧٤٢ ٧٤٣ ٧٤٤ ٧٤٥ ٧٤٦ ٧٤٧ ٧٤٨ ٧٤٩ ٧٥٠ ٧٥١ ٧٥٢ ٧٥٣ ٧٥٤ ٧٥٥ ٧٥٦ ٧٥٧ ٧٥٨ ٧٥٩ ٧٦٠ ٧٦١ ٧٦٢ ٧٦٣ ٧٦٤ ٧٦٥ ٧٦٦ ٧٦٧ ٧٦٨ ٧٦٩ ٧٧٠ ٧٧١ ٧٧٢ ٧٧٣ ٧٧٤ ٧٧٥ ٧٧٦ ٧٧٧ ٧٧٨ ٧٧٩ ٧٨٠ ٧٨١ ٧٨٢ ٧٨٣ ٧٨٤ ٧٨٥ ٧٨٦ ٧٨٧ ٧٨٨ ٧٨٩ ٧٩٠ ٧٩١ ٧٩٢ ٧٩٣ ٧٩٤ ٧٩٥ ٧٩٦ ٧٩٧ ٧٩٨ ٧٩٩ ٨٠٠ ٨٠١ ٨٠٢ ٨٠٣ ٨٠٤ ٨٠٥ ٨٠٦ ٨٠٧ ٨٠٨ ٨٠٩ ٨١٠ ٨١١ ٨١٢ ٨١٣ ٨١٤ ٨١٥ ٨١٦ ٨١٧ ٨١٨ ٨١٩ ٨٢٠ ٨٢١ ٨٢٢ ٨٢٣ ٨٢٤ ٨٢٥ ٨٢٦ ٨٢٧ ٨٢٨ ٨٢٩ ٨٣٠ ٨٣١ ٨٣٢ ٨٣٣ ٨٣٤ ٨٣٥ ٨٣٦ ٨٣٧ ٨٣٨ ٨٣٩ ٨٤٠ ٨٤١ ٨٤٢ ٨٤٣ ٨٤٤ ٨٤٥ ٨٤٦ ٨٤٧ ٨٤٨ ٨٤٩ ٨٥٠ ٨٥١ ٨٥٢ ٨٥٣ ٨٥٤ ٨٥٥ ٨٥٦ ٨٥٧ ٨٥٨ ٨٥٩ ٨٦٠ ٨٦١ ٨٦٢ ٨٦٣ ٨٦٤ ٨٦٥ ٨٦٦ ٨٦٧ ٨٦٨ ٨٦٩ ٨٧٠ ٨٧١ ٨٧٢ ٨٧٣ ٨٧٤ ٨٧٥ ٨٧٦ ٨٧٧ ٨٧٨ ٨٧٩ ٨٨٠ ٨٨١ ٨٨٢ ٨٨٣ ٨٨٤ ٨٨٥ ٨٨٦ ٨٨٧ ٨٨٨ ٨٨٩ ٨٩٠ ٨٩١ ٨٩٢ ٨٩٣ ٨٩٤ ٨٩٥ ٨٩٦ ٨٩٧ ٨٩٨ ٨٩٩ ٩٠٠ ٩٠١ ٩٠٢ ٩٠٣ ٩٠٤ ٩٠٥ ٩٠٦ ٩٠٧ ٩٠٨ ٩٠٩ ٩١٠ ٩١١ ٩١٢ ٩١٣ ٩١٤ ٩١٥ ٩١٦ ٩١٧ ٩١٨ ٩١٩ ٩٢٠ ٩٢١ ٩٢٢ ٩٢٣ ٩٢٤ ٩٢٥ ٩٢٦ ٩٢٧ ٩٢٨ ٩٢٩ ٩٣٠ ٩٣١ ٩٣٢ ٩٣٣ ٩٣٤ ٩٣٥ ٩٣٦ ٩٣٧ ٩٣٨ ٩٣٩ ٩٤٠ ٩٤١ ٩٤٢ ٩٤٣ ٩٤٤ ٩٤٥ ٩٤٦ ٩٤٧ ٩٤٨ ٩٤٩ ٩٥٠ ٩٥١ ٩٥٢ ٩٥٣ ٩٥٤ ٩٥٥ ٩٥٦ ٩٥٧ ٩٥٨ ٩٥٩ ٩٦٠ ٩٦١ ٩٦٢ ٩٦٣ ٩٦٤ ٩٦٥ ٩٦٦ ٩٦٧ ٩٦٨ ٩٦٩ ٩٧٠ ٩٧١ ٩٧٢ ٩٧٣ ٩٧٤ ٩٧٥ ٩٧٦ ٩٧٧ ٩٧٨ ٩٧٩ ٩٨٠ ٩٨١ ٩٨٢ ٩٨٣ ٩٨٤ ٩٨٥ ٩٨٦ ٩٨٧ ٩٨٨ ٩٨٩ ٩٩٠ ٩٩١ ٩٩٢ ٩٩٣ ٩٩٤ ٩٩٥ ٩٩٦ ٩٩٧ ٩٩٨ ٩٩٩ ١٠٠٠ ١٠٠١ ١٠٠٢ ١٠٠٣ ١٠٠٤ ١٠٠٥ ١٠٠٦ ١٠٠٧ ١٠٠٨ ١٠٠٩ ١٠١٠ ١٠١١ ١٠١٢ ١٠١٣ ١٠١٤ ١٠١٥ ١٠١٦ ١٠١٧ ١٠١٨ ١٠١٩ ١٠٢٠ ١٠٢١ ١٠٢٢ ١٠٢٣ ١٠٢٤ ١٠٢٥ ١٠٢٦ ١٠٢٧ ١٠٢٨ ١٠٢٩ ١٠٣٠ ١٠٣١ ١٠٣٢ ١٠٣٣ ١٠٣٤ ١٠٣٥ ١٠٣٦ ١٠٣٧ ١٠٣٨ ١٠٣٩ ١٠٤٠ ١٠٤١ ١٠٤٢ ١٠٤٣ ١٠٤٤ ١٠٤٥ ١٠٤٦ ١٠٤٧ ١٠٤٨ ١٠٤٩ ١٠٥٠ ١٠٥١ ١٠٥٢ ١٠٥٣ ١٠٥٤ ١٠٥٥ ١٠٥٦ ١٠٥٧ ١٠٥٨ ١٠٥٩ ١٠٦٠ ١٠٦١ ١٠٦٢ ١٠٦٣ ١٠٦٤ ١٠٦٥ ١٠٦٦ ١٠٦٧ ١٠٦٨ ١٠٦٩ ١٠٧٠ ١٠٧١ ١٠٧٢ ١٠٧٣ ١٠٧٤ ١٠٧٥ ١٠٧٦ ١٠٧٧ ١٠٧٨ ١٠٧٩ ١٠٨٠ ١٠٨١ ١٠٨٢ ١٠٨٣ ١٠٨٤ ١٠٨٥ ١٠٨٦ ١٠٨٧ ١٠٨٨ ١٠٨٩ ١٠٩٠ ١٠٩١ ١٠٩٢ ١٠٩٣ ١٠٩٤ ١٠٩٥ ١٠٩٦ ١٠٩٧ ١٠٩٨ ١٠٩٩ ١١٠٠ ١١٠١ ١١٠٢ ١١٠٣ ١١٠٤ ١١٠٥ ١١٠٦ ١١٠٧ ١١٠٨ ١١٠٩ ١١١٠ ١١١١ ١١١٢ ١١١٣ ١١١٤ ١١١٥ ١١١٦ ١١١٧ ١١١٨ ١١١٩ ١١٢٠ ١١٢١ ١١٢٢ ١١٢٣ ١١٢٤ ١١٢٥ ١١٢٦ ١١٢٧ ١١٢٨ ١١٢٩ ١١٣٠ ١١٣١ ١١٣٢ ١١٣٣ ١١٣٤ ١١٣٥ ١١٣٦ ١١٣٧ ١١٣٨ ١١٣٩ ١١٤٠ ١١٤١ ١١٤٢ ١١٤٣ ١١٤٤ ١١٤٥ ١١٤٦ ١١٤٧ ١١٤٨ ١١٤٩ ١١٥٠ ١١٥١ ١١٥٢ ١١٥٣ ١١٥٤ ١١٥٥ ١١٥٦ ١١٥٧ ١١٥٨ ١١٥٩ ١١٦٠ ١١٦١ ١١٦٢ ١١٦٣ ١١٦٤ ١١٦٥ ١١٦٦ ١١٦٧ ١١٦٨ ١١٦٩ ١١٧٠ ١١٧١ ١١٧٢ ١١٧٣ ١١٧٤ ١١٧٥ ١١٧٦ ١١٧٧ ١١٧٨ ١١٧٩ ١١٨٠ ١١٨١ ١١٨٢ ١١٨٣ ١١٨٤ ١١٨٥ ١١٨٦ ١١٨٧ ١١٨٨ ١١٨٩ ١١٩٠ ١١٩١ ١١٩٢ ١١٩٣ ١١٩٤ ١١٩٥ ١١٩٦ ١١٩٧ ١١٩٨ ١١٩٩ ١٢٠٠ ١٢٠١ ١٢٠٢ ١٢٠٣ ١٢٠٤ ١٢٠٥ ١٢٠٦ ١٢٠٧ ١٢٠٨ ١٢٠٩ ١٢١٠ ١٢١١ ١٢١٢ ١٢١٣ ١٢١٤ ١٢١٥ ١٢١٦ ١٢١٧ ١٢١٨ ١٢١٩ ١٢٢٠ ١٢٢١ ١٢٢٢ ١٢٢٣ ١٢٢٤ ١٢٢٥ ١٢٢٦ ١٢٢٧ ١٢٢٨ ١٢٢٩ ١٢٣٠ ١٢٣١ ١٢٣٢ ١٢٣٣ ١٢٣٤ ١٢٣٥ ١٢٣٦ ١٢٣٧ ١٢٣٨ ١٢٣٩ ١٢٤٠ ١٢٤١ ١٢٤٢ ١٢٤٣ ١٢٤٤ ١٢٤٥ ١٢٤٦ ١٢٤٧ ١٢٤٨ ١٢٤٩ ١٢٥٠ ١٢٥١ ١٢٥٢ ١٢٥٣ ١٢٥٤ ١٢٥٥ ١٢٥٦ ١٢٥٧ ١٢٥٨ ١٢٥٩ ١٢٦٠ ١٢٦١ ١٢٦٢ ١٢٦٣ ١٢٦٤ ١٢٦٥ ١٢٦٦ ١٢٦٧ ١٢٦٨ ١٢٦٩ ١٢٧٠ ١٢٧١ ١٢٧٢ ١٢٧٣ ١٢٧٤ ١٢٧٥ ١٢٧٦ ١٢٧٧ ١٢٧٨ ١٢٧٩ ١٢٨٠ ١٢٨١ ١٢٨٢ ١٢٨٣ ١٢٨٤ ١٢٨٥ ١٢٨٦ ١٢٨٧ ١٢٨٨ ١٢٨٩ ١٢٩٠ ١٢٩١ ١٢٩٢ ١٢٩٣ ١٢٩٤ ١٢٩٥ ١٢٩٦ ١٢٩٧ ١٢٩٨ ١٢٩٩ ١٣٠٠ ١٣٠١ ١٣٠٢ ١٣٠٣ ١٣٠٤ ١٣٠٥ ١٣٠٦ ١٣٠٧ ١٣٠٨ ١٣٠٩ ١٣١٠ ١٣١١ ١٣١٢ ١٣١٣ ١٣١

- ١٦- الطائف والطرائف لأبي نصر القمي ، مصر ، ١٢٩٦
- ١٧- مشة الاسماع في علم الاسماع للتيغاشي (نسخة خاصة
- ١٨- محاضرات الادباء للراغب الاصفهاني (١-٢) ، مصر ، ١٢٩٦
- ١٩- المستطرف في كل فن مستطرف للابن شيبي (١-٢) مصر ١٢٩٧ .
- ٢٠- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص (١-٢) لمبد الرحيم بن احمد الميمني ، حققه محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ، ١٩٢٧
- ٢١- نزهات الاعراب على نسخت الاسرار لمبد الفني النابلسي مصر ، ١٢٩٩ .
- ٢٢- نهاية الارب للتويري (ج ٢ : ١) ط ١ ، دار الكتب العربية .
- ٢٣- بتيمة البحر لأبي منصور الثعالبي (ج ١ : ٢ : ٤) تحقيق محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ، ١٢٩٧ .

- ١٠- دبيع الابرار للزمخشري (نسخة جامعة برنستون ، مجموعة يهودا رقم : ٢٥٢٥)
- ١١- سرور النفس بمدارك الحواس الخمس للتيغاشي (نسخة مكتبة احمد الثالث باستنبول)
- ١٢- غرائب التثبيات على عجائب التثبيات لابن طاهر الأزدي ، تحقيق الدكتور زهاول سلام والدكتور مصطفى الجويني ، القاهرة ١٩٧١ .
- ١٣- قطب السرور في اوصاف الطهور لابراهيم الرقيق تحقيق احمد الجندى دمشق ، ١٩٦٩ .
- ١٤- لذة السمع في انساب الذمخ للصالح الصلبي (نسخة جامعة برنستون ، مجموعة يهودا رقم : ٢٨٠)
- ١٥- طائف الطائف لأبي منصور الثعالبي (نسخة جامعة برنستون ، مجموعة يهودا رقم : ٢٨٠)



رأى الأستاذ مرجليوث في الشعر الجاهلي (٥)

هذه خلاصة العمل الذي فتح للكتورطه حسين الطريق الى تأليف كتابه (في الشعر الجاهلي) ، لان موضوعها واحد وغايتها واحدة ، وتوارد الخواطر فيها الى هذا الحد يكاد يكون متحيلا . والى ذهب اليه الكتبان - المشرق والشرقي - فيه كثير من الحق وكثير من البطلان . اما الحق فقد سبقها الى بيانه رجال الادب في المصور الاسلاميه للانسية ، واما البطلان فقد ظن احداه ان له جولة ثمها ليتوا ان راوه آخفا في الاضمحلال الزمراء

يعرف الواقفون على تاريخ الأدب العربي أن العرب عرفوا الشعر قبل الاسلام ، وكان منهم شعراء لهم أخبار كثيرة ، ويسمّون بالشعراء الجاهليين أما الذين أدرّكوا الاسلام منهم فبدءوا بالشعراء المنقرضين ، ويكاد الجميع لا يبحثون عن براهين تثبت لهم صحة ذلك لأنه لا يبدو مخالفا لطبيعة الأمور

أما المشرق الانجليزي مستر د. س . مرجليوث Margoliouth أستاذ العربية في جامعة أوكسفورد فهو يشك في صحة الشعر الجاهلي ، ويلج عليه الشك في نسبة ما يحفظ كأنه شعر جاهلي إلى شعراء عاشوا قبل الاسلام ، ويرجح أن ذلك الشعر إنما صنع بعد نزول القرآن . ولكي يبرهن على وجاهة فرضه ينهج منهج ديكارت ، فهو يخلي ذهنه من كل حكم سابق ويعالج الموضوع بتؤدة كأنه جديد لم يقل فيه شيء من قبل ، ويبدأ بحثه بما يثبت وجود شعر جاهلي ما ويفتش عن ذلك في القرآن . وهذا مطلع مقال :

« يشهد القرآن بوجود شعراء عاشوا قبل الاسلام نفيه سورة اسمها (سورة

(*) هنا بطل لرأي الأستاذ د. س . مرجليوث ، كما نشره في مقالة عنوانها اصول الشعر العربي - The Origins of Arabic Poetry وقد ظهرت في المجلد الثالث من مجلة الجمعية الآسيوية البريطانية Journal of the Royal Asiatic Society ، الصادر في يولييه سنة ١٩٢٥ وقد وضع في آخر المقالة تاريخ ابريل سنة ١٩٢٥ والمقالة من ص ٤١٧ الى ص ٤١٩

ولقد اقتصرنا هنا على عرض آراء الأستاذ دون التعرض لتقدمنا لو ابداء آرائنا في المسائل التي نرحبها ، وربما نتج لنا ذلك في وقت آخر ان شاء الله

الشعراء (وكثيراً ما يشير إليهم في مواضع أخرى ،
ثم يأخذ في البحث فيلاحظ أننا لم نذكر على أي أثر منظوم بين النقوش الكثيرة
التي يرجع عهد ما قبل الاسلام والتي وجدت في أنحاء شتى من شبه الجزيرة
مكتوبة بطبقات مختلفة ، ولهذا شأن عظيم لأسبابها عندما ننظر الى الكتابات
المنقوشة على القابر ، فمن الأهم القديمة ذات الآداب نذكر غالباً على الشعر منقوشة على القبور
« وإذن فمن الترش العربية القديمة لا نظن أنه كان لدى العرب أي فكرة عن
الوزن ، مع أن هذه النقوش تمثل - في كثير من الوجوه - حضارة متقدمة »
(ص ٤١٩)

ولكن القرآن يقول « وما علمناه الشعر » ، وإذن فقد كان الشعر صناعة
يلزمها التعليم ، وهذا ما يستوعق المستر مرجليوث أن يفرض أن القصور بهذا التعليم
هو معرفة حروف الهجاء ما دام الشعر العربي يستلزم تكرير جملة سواء كن معينة في
آخر كل بيت من القصيدة الواحدة ، وهذا التكرير تابع لقاعدة نحوية لأن الوزن
يمتد على التفرقة بين الطويل والقصير من المقاطع وغير ذلك مما تستلزمه طبيعة
الشعر العربي . ولكن ربما كان الشعراء قبل الاسلام يتنادون الانباء بالمستقبل على
نحو ما كان يفعل العراقيون في بلاد الأغارقة والرومان ، وهذه صناعة تحتاج أيضاً
إلى تعليم . وهذا التفسير يبرر ذم القرآن للشعراء ووصفهم بأنهم « في كل واد
يهيئون وأنهم يقولون ما لا يفعلون »

وبذهب بعض رواة الشعر والشعراء الى ما يخالف هذا المذهب فنلاحظ قول
أبو تمام ما معناه (١) : لم يكن المجد لتبقى ذكره بين العرب الاقدمين ما لم تقمده
الأشعار التي كانت تحفظ أيضاً أخبار الوقائع والحروب والحوادث المهمة . وإذن

(١) ينشر كتاب هذا التحليل عن انطوائيه ان يرجع المقدمات العربية عن الانجليزية كما ترجمها الاستاذ
مرجليوث عن العربية وذلك لانه كتب هذا الفصل وهو متقل في الصيف فلم يتمكن من إيراد النص العربي
بحول التاريخ الى مكانه في الطبقات الشرقية . والاستاذ مرجليوث يشير الى صفحات الطبقات الاوربية في اغلب
الاساطير

فلقد كان الشعراء تيمناً لهذا الرأي ورواة للأخبار . وهذا القول يصدق على شعر أبي تمام نفسه فلقد قال الشعر في فتح المعتصم عمورية وكذلك ينطبق على ما جمعه من الشعر في خاتمه ، ولو صحح هذا لما كان القرآن يتحدث عن الشعراء بلهجة الاعتخفاف ، وسينتهي المستر مرجليوث الى الظن بأن القرآن ينفي عن الشعراء ما يدعيه لهم أبو تمام وأمثاله

« ومع ذلك فإن علماء التاريخ المسلمين الذين ابتدأوا عند انتهاء الدولة الاموية تقريباً لا يقتصررون على القول بأنه كان عند العرب الجاهليين أدب من هذا النوع بل يدعون حفظ الكثير منه وروايته » (ص ٤٧١) ولكن هناك أسباباً تدعو أن يقابل هؤلاء العلماء بالثك في قولهم فانه عند ما ألف الخليل ما ألف في العروض كان يأخذ عن قبائل العرب ويستشهد بأشعارهم ، ولكن أحد الذين عاصروه وضع كتاباً يبرهن فيه أن كل عمله ليس إلا وهمساً وخيالاً (الارشاد ٢ : ٣٦١) ومع ذلك قال كثيرون من علماء العرب يدعون أن في قدرة بعض الثقات أن يرفع رواية الشعر العربي إلى آدم وفي قدرة البعض الآخر أن يروي شعراً قيل في عهد ادماعيل . ومع أن أقبال الجنوب قد خلفوا كتاباتهم التي بأيدينا بعضها مكتوبة باهجاتهم فإن علماء العرب ينسبون اليهم شعراً قيل بلغة القرآن

والظاهر أن الفكرة السائدة هي أن الشعر العربي بدأ قبيل الاسلام بأجيال قليلة . ويؤيد الأب شيخو رأي صاحب الاغاني والطبري القائلين بأن للماهل الذي عاش حوالي عام ٥٣١ بعد الميلاد هو أول صانعي القصائد الطويلة وأول الذين أدخلوا الحب في مادة الشعر ، ونحن نجد أخباراً أوضح من ذلك عن الأغلب الذي قيل إنه أول من طول شعر الرجز ، ويقال إن هذا الشاعر مات في موقعة نهاوند عام ٢٣ هجرية ، ولما كان قد عاش تسعين سنة فانه قد ولد في حياة الماهل . ويقال أيضاً إن أول من أطال الرجز وقصده هو العجاج الذي عاش أيام

الدولة الأموية (المزهر ٢ : ٢٤٣) ، ومن جهة أخرى فإن الكثيرين يقولون إن امرأ القيس هو أول الشعراء وكذلك يقول الآخرون إن أعشى قيس الذي مات سنة ٦٢٩ (على حساب الأب شبخو) هو أول من تكسب بالشعر ، وهناك عييد ابن الأبرص وعشرة وقد سبقناه في الزمان

ويظهر أن دعوى الجاهل تعتمد على تفسير اسمه ، فمعناه الذي يهمل النسيج ، وهذا ما أدنى إلى القول بأنه مهمل نسيج الشعر ، ثم أدى إلى فكرة أنه أول الشعراء الذين بدأوا يقول الحق ، وإذا صح أنه مبتدع القصيدة « التاريخية » فلا شك أن مقلديه كانوا كثيرين لأن لدينا كتباً كثيرة هي دواوين الشعر الذي قيل حتى الهجرة ، وبأيدينا دواوين لأصحاب المملكات ، وقد جمعت أشعار القبائل في مجلدات . ولما كانت هذه الأشعار كلها تتطلب الإلمام بحروف الهجاء - بل كثيراً ما تشير إلى الكتابة - فإن عرب الجاهلية كانوا إلى ثقافة أدبية سامية



« وأول سؤال طرحه هو : فلنقرض هذا الأدب صحيحاً فكيف حفظ ؟ » (ص ٤٢٣) إما أن يكون قد حفظ بالتواتر السماعي أو بالسكينة . والثقات من المسلمين مجمعون على الرأي الأول ، إلا القليلون منهم . ويؤثر عن الخليفة الثاني قوله : كان الشعر علم قوم ، ولم يكن لهم علم أصبح منه . فجاهد الإسلام ، فتشاغلت عنه العرب بالجهاد وغزو قرص والروم ، ولدت عن الشعر ودوايته . فلما كثر الإسلام ، وجادت الفتوح ، والملتات العرب في الأمصار ، واجعوا رواية الشعر فلم يأتوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا قل ذلك ، وذهب عنهم كثره (المزهر ١ : ١٢١) . والظاهر أن التاريخ لا يؤيد إسناد ذلك القول إلى الخليفة الثاني لأن السلام لم يعب إلا في بدء عهد الأمويين ، أي بعد وفاة عمر بثلاثين عاماً . وكذلك ليس

معقولا أن يكون الباقي من الشعر الجاهلي شبيها قليلا اذا كان المقصود ملء خزانة كاملة من الكتب

إن الاسلام قد أخفى كل شيء قبله ، قالقرآن يقول « والشعراء يتبعهم الغارون » وكثيراً ما ينتقمهم ، ثمذا كاف لامال الشعر الجاهلي . أضف الى ذلك أن الحوادث التي كان يشهد بذكرها الشعر الجاهلي هي الوقائع التي حصلت بين القبائل في الجاهلية ، ولقد نجح الاسلام في جمع كلمة العرب فكان عليه أن يحجب ذكريات العvisية ، لان هذه القصائد كانت تثير الحماسة وتهيج دماء الثارات . واذن فالشعر الجاهلي إن لم يكن قد دُون في الدفاتر فصوره القيان . واذا قيل لنا إن الرواة قد اتُّمِنوا عليه فنسري كم يحيط بهم من الشكوك والريب

يبقى احتمال أن الشعر الجاهلي قد حفظ بواسطة الكتابة . والاشارة الى الكتابة كثيرة في الشعر الجاهلي (مائة الحارث البيت الباع والستين) . وبعض شراح الشعر الجاهلي يزعمون أن الكتابة كانت بالحروف الخيرية (الأغاني ١١ : ١٢٥) ويقول صاحب الأغاني ان هيكل الملك ذي بزن قد وجد في صنعاء . وكان ذلك الهيكل ضخماً جداً ووجد بجوار رأسه لوح منقوش عليه شعر عربي فصيح مكتوب بالخط الخيري (الأغاني ج ٤ ص ٣٧) . ومن الصعب تصديق ذلك لأن من طبيعة الكتابة الخيرية أن يوضع خط رأسي عند نهاية كل كلمة وهذا لا يحسن في نسخ الشعر العربي . ثم انه إذا نسخت قصيدة الحارث مثلا بالخط الخيري فماذا يصنع بالكلمات المنقصة بين شطري البيت . وعلى كل حال فانه اذا وجد نموذج للشعر العربي المنسوخ بالحروف الخيرية يبطل الاعتراض

وهو يرجع الاستاذ مرجايوت معتمداً على بعض آيات القرآن أن عرب الجاهلية لم يكونوا يعرفون الكتابة . وهذه الآيات هي « أم لكم كتاب فيه تدرون » (سورة القلم : ٣٧) و « أم عندهم الغيب نعم يكتبون » (سورة القلم : ٤٧)

وه لتنفرد قوماً ما أنذر آباؤهم فهم غافلون » (بداية سورة يس) و « أن مولوا إنما أنزل الكتاب على طائفتين من قبلنا وإن كنا عن دراستهم لغافلين » (الانعام : ١٥٦) فيظان المستر مرجايوت أن القرآن يشهد أن عرب الجاهلية لم يكن لديهم كتب ، وإذن فإذا قال بعض المسلمين غير ذلك دون قصد سي . فإنه يرام أقل استحقاقاً للثقة من القرآن ، وإذن فلا يخذ بقول القرآن أصوب وأحكم

(الشك في رواية الشعر الجاهلي)

يزوي عن حماد الراوية أن النعمان (٥٨٠ - ٦٠٢) أمر بقنصت له أشعار العرب في الطنوج - قال وهي الكرايس - ثم دفنها في قصره الأبيض (بالحيرة) فلما كان المختار بن أبي عبيد (في الكوفة عام ٦٥ هـ) جريته) قيل له : إن تحت القصر كثيراً ، فاحفروه فأخرج تلك الأشعار (الخصائص لابن جني : ١ : ٣٩٣) وإذا صح هذا عن حماد فلا شك أنه كان يري إلى أن يذيع بين الناس أنه يعرف من الشعر الجاهلي الصحيح ما لا يعرف غيره . لكن صاحب الاغاني يتهمه بالكذب واتحال الشعر ، وكذلك يقول عنه المفضل الضبي انه أفسد الشعر فساداً لا صلاح له بعده

ويحكي أن المهدي دعاه هو والمفضل ولما نصير اليه الخلافة - لأن حماداً مات سنة ١٥٥ بينما بدأت خلافة المهدي سنة ١٥٨ - فطلب منهما تفسير مطلع قصيدة لزهير وهو « دع ذا وعدّ القول في هرم » .

فأخذ المفضل يشرح الصعوبة على قدر استطاعته ، أما حماد فقال : إنه يلي ثلاثة آيات ذكرها في الحال ، ولما طلب منه المهدي أن يقسم على ذلك أقر بأن الآيات الثلاثة من صنعه ، ومع ذلك فعي لا تزال ترى لزهير في المطبوعات التي بأيدينا

وعلماء الكوفة يمتدحون بصحة الشعر الذي كان يرويه حماد ، وروياً الى الزهراء السابقين مع أنه من تأليفه (الاغانى ١٣ : ٤) ويقول ياقوت عن النحاس إن الملقات السبع جميعها حماد ، ولا شك أن حماد لا يستحق الثقة . ورواية الكوفة الآخر هو جناد (الارشاد ٣ : ٤٢٦) وهو كوفيته يروي كثيراً ولكنه لا يعرف الا القليل

وكذلك كان لحلف الآخر استاذ أكثر الرواة شهرة غير طيبة . ويروي ابن خلكن عن أبي زيد أن خلفاً اعترف أنه كان يذيع في الكوفة أشعاراً له مدعي أنها شعر قديم ، ولما مرض اعتذر لكوفيين عن ذنب . وكذلك أقر أبو عمرو بن العلاء أنه وضع بيتاً من عنده في قصيدة للأعشى (الاغانى ٣ : ٢٣)

ويقول الأصمعي أنه لبث زمناً في المدينة ولم يسمع فيها قصيدة واحدة صحيحة ، وما لم يكن فاسداً كان متحلاً (الارشاد ٦ : ١١٠) وروى عن كبسان أنه كان يجمع البدوي في منازلهم ليرسم أشعارهم فينقلها ثم يحرثها في أوراقه ثم يحرثها ثانية عند حفظها وثالثة عند تأديتها للناس ، ومع ذلك فيعتبره الأصمعي من الثقات (الارشاد ٦ : ٢١٥)

وقد عُرِفَ عن أبي عمرو الشيباني أنه يمتلك صندوقاً فيه من الكتب ما يزن أربالاً قليلة ولما دُشِرَ البعض لقلتها قال إنها كثيرة إذ كانت صحيحة (الارشاد ٢ : ١٣٦) ومع ذلك . فهذه المجموعة الصغيرة لا تخلو من المتحل فإن صاحب الاغانى يروي عن بعض كتبه قصيدة طويلة يدعي أنها جاهلية ثم يبرح أنها مصنوعة في العهد الاسلامي (الاغانى ١٣ : ٤)

والظاهر أن القرن الثالث ليس خيراً من سابقه فلدينا حكاية عن المبرد يحصلها أنه سار رجالاً ذاتاً فسأله عن معنى كلمة وردت في الحديث ولما لم يكن يعرف معناها المبرد فقد ظن لها معنى وأيده بيت من الشعر ثم جاء ذلك الرجل عالماً آخر فسأله نفس السؤال وكان على علم بالجواب الصحيح فأجاب ولما سئل المبرد

عن بيت الشعر القدي استشهد به قال انه من صنعه (الارشاد ١ : ١٢٦) . ولقد شك البعض فيما يستشهد به المبرد فبعثوا اليه بن سألته عن كلمة اخترعوها لاختباره فأجاب بأن معناها القمان وأنشد بيتاً من الشعر منسوباً إلى شاعر ممن يحتاج بهم وفيه تلك الكلمة بمعنى القمان فأعجبوا لمذقه مع معرفتهم كذبه

ولقد عرف عن قبيلة هذيل أنها أشعر القبائل (المزهر ٢ : ٢٤٢) وبأيدينا مجموعة ما قاله شعراؤها ولقد زارها في منازلها ابن فارس وهو من النحويين الذين عاشوا في القرن الرابع للهجرة فلم يجد فرداً من تلك القبيلة يعرف اسماً واحداً لهؤلاء الشعراء . ويقول صاحب الأغاني إنه في أوائل عهد الاسلام كانت أسماء الشعراء معروفة ولكن كانت نسبة القصائد الى أصحابها مشكوكاً فيها

وانتد عرفنا مما سبق أسماء بعض المتحليين ومن أهل أيضاً معرفة ما انتحل . فيزيد بن مفرغ هو متحل قصة **تبع ملك حمير والأشعار المنسوبة اليه** ، وكذلك الأشعار التي تتخلل سيرة النبي التي كتبها ابن اسحاق متحل أكثرها ، وكثيراً ما ينسب على ذلك ابن هشام . كذلك كان نصيب يقول الشعر وينسب الى زعماء قبائل ضمرة بن بكر بن عبد مناة وخزاعة . وكذلك صنع جعفر بن الزبير أشعاراً ونسبها الى عمر بن أبي ربيعة ، فادخلت هذه في ديوانه (الاغاني ١٣ : ١٠٢)

ولقد نتج عن الضعف في أمانة الرواة أن اختلف مقدار القصائد فان صاحب الاغاني يروي قصيدة لذي الاصبع مكونة من ستة أبيات ثم انها تزداد فتبلغ اثني عشر بيتاً ، ثم فلي ان بعض الثقات يقول ان الصحيح منها لا يتجاوز ثلاثة أبيات ، وأخيراً نراها سبعة عشر بيتاً (الاغاني ٤ : ٢ و ٤ و ١٠)

وبما لا شك فيه عن بعض الرواة كانوا يتعمقون عن الكذب ولكنهم أخذوا عن غيرهم بنية سليمة

﴿ أسباب الاتحال ﴾

ثم يأخذ المستر مرجايوت في تأويل أسباب الاتحال فيقول : إن البهنة

النبوية كانت حادثاً هائلاً لم تشهد مثله شبه جزيرة العرب ، ولما متاح للتاريخ ان يشهد مثله . ولقد هجر الا كثرون من كل انحاء شبه الجزيرة بلادهم وهبطوا بلاداً لم يسمع بها منهم من قبل إلا القليل ، وكان ينتشر الاسلام في جوف الجزيرة مع الحروب الداخلية ، وكان على الاسلام ألا تبين له قناة وهو بقضي على الجاهلية ، فن ذاك الذي يحفظ أو ينشر في الاسلام آثاراً قضى الاسلام على زمانها ؟ وربما كان تقدير هذا هو الذي أوحى إلى حماد أن يقول إن الشعر الذي انفرد هو بمعرفته كان مدفوناً عند ما كان الاسلام في مبدأ نهضته

ثم ينتقل الاستاذ الى القول : ان الشعراء لم يكونوا أسنة الجاهلية ، بل كانوا مسلمين في كل شيء الا الاسماء ، (ص ٤٣٤) فان الشعراء في كل امة يتحدثون عن دياناتهم ، والنفوس الجاهلية لا تنقل ذكر الديانات الجاهلية ، ولكتالا نظفر بذكر صريح تلك الديانات في الشعر المنسوب الى ما قبل الاسلام ، ولا نجد فيه مطلقاً آراً للاشراك بالله أو لتعدد الآلهة ، وذلك أساس الديانات الجاهلية . وهذا مادعا الاب شيخو إلى أن يزعم أن كل شعراء الجاهلية مسيحيون ، وسنرى أن نظريته ليست على أساس متين

وكثيراً ما نشهد معاني وكلمات قرآنية في الشعر المنسوب الى الجاهليين الذين قالوا شعرهم قبل نزول القرآن ، وكل الشعراء الجاهليين لا يذكرون إلهاً غير الله وان يذكروا غيره فبغير الاحترام الواجب لمقام اللوحيه ، وهم فوق ذلك يعرفون ما ينص القرآن على أن عرب الجاهلية كانوا يجهلون حتى جاءهم به القرآن ، فمثلاً جاء في سورة هود : تلك من انباء الغيب نوحيها اليك ما كنت تعلمها أنت ولا قومك من قبل هذا ، اشارة الى أن العرب لم يكونوا على علم بحكاية نوح قبل نزول ذلك ؛ وهذا يتفق مع النقوش الجاهلية التي لا يرد فيها ذكر لنوح . ولكن النابغة الذبياني يقول :

فألذبت الامانة لم تخنها كذلك كان نوح لا يخون

وكذلك كان عنزة على علم بالمصطلحات القرآنية فهو يدعو أنوشروان ملك

فارس بقلبة الداعين ، وهذا الشاعر يعرف رياضات الصلاة من ركوع وسجود ، وكذلك يعرف الأسماء القرآنية للنار مثل الجحيم وجنم وغير ذلك

بل أننا نجد الإشارة إلى قواعد الميراث كأفروها الإسلام في شعر عبيد بن الأبرص . وكذلك نلاحظ أن القرآن يخبرنا عن دهشة العرب لتحديثه اليهم عن الحياة الأخرى ونستطيع أن نتأكد أن استعمال كلمة « الدنيا » بمعنى الحياة في الأرض هو من تجديد القرآن لأن في ذلك الاستعمال إشارة إلى الحياة الأخرى البعيدة ، ولكن الكلمة مستعملة كما هي في القرآن في شعر عبيد بن الأبرص وذو الأصبع وفي معلقة عمرو بن كلثوم . ويحكي الأستاذ كثيراً من الشبه بين ما يميل إلى القول بأنه من تجديد القرآن وبين ما هو معزو إلى الشعراء الجاهليين ويريد أن يستدل بذلك على أن هذا الشعر المسمى جاهلياً مصنوع في الإسلام

ثم إن هناك مسألة يراها الأستاذ مرجليوث كثيرة الأهمية وهي مسألة اللغة ، فكل الشعراء الجاهليين يتكلمون بلغة القرآن عدا كلمات قليلة العدد أو مواضع يقال أنها من لغة بعض القبائل أو بعض الجهات . ومن المعتقد أن يقوى الإسلام على توحيد لغات العرب لأنه جاء بالقرآن المنزل وكان فضل لغته على باقي اللغات واضحاً ، وفي تاريخ اللغات الأخرى أمثلة لذلك التوحيد الناشئ عن سيادة لهجة واحدة ، ولكن من الصعب أن نظن أنه كان في جزيرة العرب قبل الإسلام لغة واحدة سائدة في كل مكان مع اختلافها عن لغة النقوش التي نراها تختلف حسب الأماكن

لقد كان لكل قبيلة من القبائل لغة خاصة تختلف عن غيرها في الكلمات وفي النحو . وإن مجموعة الأب شيخو (شعراء النصرانية) تبدأ بشعر الجنوب ، ومع ذلك فالغة هذا الشعر هي لغة القرآن مع أن نقوش الجنوب مكتوبة بعدة لهجات وبعضها قريب العهد بالنبي ولا تعيننا اللغة العربية الفصحى على فهمها إلا قليلاً ، أي كما تعيننا أية لغة سامية أخرى . ويرجح المستر مرجليوث أنه لم يكن

لقدى عرب الجنوب شعر ، وإن كان عديم شعر فلا بد انه كان بأهجة من لهجاتهم
أما في شمال شبه الجزيرة فقد استكشف نقش أو اثنان باللغة القرآن ، ولكن
النقوش الأخرى تدل على أن لهجات كثيرة كانت منتشرة في الشمال . وكذلك
لا أمثر في هذه النقوش على شيء منظر

ولما كان الاسلام قد نشأ في الحجاز فن المقول أن يعرف المسلمون عن تاريخ
الشمال أكثر مما يعرفون من تاريخ الجنوب ، ولكن الواقع غير ذلك لان حوادث
مهمة حصلت في الجنوب . ومع ذلك فان معرفة الحجازيين بأخبار الجنوب غامضة
جداً بحيث أنهم ينسبون الى أقبال حمير كلاماً قيل باللغة تدل البحوث الحفرية على
أنها غير لغتهم . ولقد سادت لغة القرآن بعد البعثة النبوية في الجنوب كما سادت في
كل مكان من جزيرة العرب ، وليس لدينا أي دليل يدلنا على انتشار اللغة العربية
الفصحى في كل مكان قبل نزول القرآن

وقد يكون غير مستحيل أن تكون لغة الحجاز هي لغة « البلاط » في الحيرة ،
ولكن يجب أيضاً أن نكون على حذر من مادة الشعر ، وأن ننتبه الى سعة الصحراء
والمسافات الشاسعة التي تفصل الاقاليم بعضها عن بعض . وتظهر وجاهة الاعتبار
الأخير عند ما ننظر الى « جغرافية » تلك القصائد المسماة جاهلية ، فان عمرو بن
كاثوم يقول في معاقته إنه شرب خمر الاندلس في بعلبك ودمشق وقاصرين ،
وهذا يذكرنا بالهدى الاسلامي عند ما كانت تشمل دولة العرب سوريا وبلاد
العرب الأخرى

ثم إن المستر مرجابوث يجد دليلاً آخر على صحة نظريته فيما تحتوي عليه تلك
الإشعارات فهي دائماً تتعدى الحدود التي حددتها القرآن عند وصفه للشعراء ،
وأهم من ذلك أننا نلاحظ بعض القصائد تتحدث عن أعضاء الجمل والحيل كما
يتحدث صاحب علم التشريح ، ولقد كان ذلك مما يدرسه النحويون والشعراء

أيضاً . ولكن اذا كان ممكناً أن نفهم أن بدويًا جاهلياً يقول الشعر واصفاً دار
حيث به بعد أن هجرتها ، ويندم على ساعة ظلمها ، فليس ممكناً أن يقول ذلك
البدوي الشعر في غرض تعليمي فيذكر أسماء أعضاء الفرس مثلاً

ويرى صاحب الاغاني جملة أشعار يزعم أنها ارتجلت في شابقة شعرية حدثت
بين النابتة الجمدي والمجاج والأخمال ، وبحسب صاحب الاغاني أن عمر النابتة
كان اذ ذاك ٢٢٠ عاماً . وهناك أمثلة كثيرة لتلك الخوارق . وفي الشعر الذي جمع
بأمر المهدي لا يرجعنا الجامع إلى وثائق سابقة العهد ، وإنما يقص علينا حكايات
طويلة عن شعراء همروا مثات من السنين وعن قصائد كانت مدفونة في القصور
وعن هياكل ضخمة بجوار رأسها ألواح منقوش عليها الشعر العربي بحروف حميرية
« وبدلاً من اعتماد المؤلف على **المواد المكتوبة** فإنه ينقل عن السامع في زمن يمكن
أن ينسى فيه كل شيء » (ص ٤٤٥) كل أولئك يدعو المستر مرجليوث
إلى أن يشك في ما نقل إلينا منسوبة إلى شعراء الجاهلية

ثم انه لوحظ دائماً أن الموسيقى تصحب الشعر ، ولكننا لا نظفر بأي خبر
صحيح عن الموسيقى في الجاهلية ، ولا نجد لها ذكرًا في القرآن . وتواريخ إدخال
الموسيقى عند العرب يمكن استقصارها من كتاب الاغاني وذلك في عهد الامويين
ويرجح الاستاذ مرجليوث أن الشعر والسجع العربيين مشتقان من القرآن وهو
يشك في صحة كل الشعر الذي يسبق الشعر الأموي ويتساءل : كيف يقول الشعر
رجل جاهل وهو في زعم علماء التاريخ ورواة الأدب المسلمين من الرعاة أو قطاع
الطريق ؟ انه لا يظن أن فرجيل من الرعاة بل هو من أهل العلم والثقافة وأما كان
يمثل الرعاة ويقول الشعر على لسانهم

وينتهي الاستاذ مرجليوث بهذه النتيجة « اذا كان من الأحكام أن تملق
حكناً عند النظر في ذلك السؤال : هل الشعر العربي يرجع إلى القديم الذي لا تحدد

الذاكرة ؟ أم هو نشأ بعد القرآن ؟ فان سبب ذلك التعليق راجع الى نوع
البراهين المحيرة التي أماننا . إننا على أساس قوي عند ما نمالج النقوش ، وبُصْدَق
القرآن في تحدّثه عن حالات العرب الذين انزل اليهم في العصر النبوي ، ولكن
يجب أن نرجع الى ثقات آخرين عند البحث عن تاريخ الشعر العربي ، وأكثُر
هؤلاء الثقات يتحدّثون عن أزمنة وظروف ليس لديهم عنها أي تجربة . ولقد
جاءهم فليهم يتخذون مسلكاً أخاهم - وإن في امتحان أقوالهم ما يمحانا على
الإلماح في الشك ، وليكتنا قد نكون أيضاً على يقين ، (ص ٤٤١)

٢٠٢٠ م . ف .



المسائل

ذابت الآمالُ في كأسِ أماءُ وسقاء الداءِ منها ما سقاءُ
فبكتْ عوادُهُ آماله وحايِفُ السقمِ لم يسمعْ بكاه
حين ضاقَ الجسمُ عن أوصابه حملَ النفسَ تباريحُ ضناه
فندوى الجسمِ وشاختْ نفسه وهو في ركبِ ما حاتِ صباه

عينه ترناد أحياءُ الفنا بعد ما ضاع من الدنيا رَجاءُ
عشقَ اليأسِ فلو كان هوى رامَ غيرَ اليأسِ في النفسِ نِشاءُ
قد نمشى الداءِ في أرجائه سارياً كالطيفِ فانهدتْ قواد
وانزوى في كعبة الصمتِ لكي يندبَ الماضي وأشباحَ مُناه
يرقبُ الحينَ بقلبٍ واجدٍ اذ به ينسى جراحاتِ عناه
ان شكاً قيل تصاريفُ القضا حارتِ الأحلامُ في كنهِ قضا

أبو سلمى

القدس :

رأي

اللام المفخمة فونيما

سعيد الفانمي

بغداد

لقد حظيت اسلام المرققة بدراسة الأصواتيين العرب الأوائل والمنحدرين بوصفها الفراهيدي "، وسيبويه "، وابن حي "، و ابن سب " وغيرهم من القدماء، و إبراهيم أبيس "، و غلام حسان "، كمال شر " وغيرهم من المحدثين، أما اللام المفخمة فلم يحرم مكانه وارتفاعها إلى المرتبة القومية واحتمال كونها حرفاً مستقلاً أحد من هؤلاء حتى مازد اللعوي تناولها في معجمه *Perception* "، استهنا في مجال بحوثه (اللام المفخمة في اللغة العربية) نشر في مجلة (اللغة) سنة ١٩٥٦، وتولى ترجمة الجزء الأكبر منه د. حمد نخار عمر في كتابه (دراسة الصوت اللغوي) "، وعند ذلك الحين تعالت لاصوات التي تطالب برفعه إلى المرتبة القومية، فدعا إلى ذلك اللغوي الكبير: رومان جاكوبس " ود. سلمان لعلي "، ود. أحمد محمداً عمر " لا بد أولاً من تحديد المواضع التي توجد فيها اللام المفخمة، وهي ثلاثة

١ - في أشكال معينة من لفظ الجلالة "الله"

٢ - في مجاورة السواكن المفخمة

٣ - في كلمات أخرى أغلبها أحسي مقترص.

النوع الثاني تنوع مشروط، أي أن اللام المفخمة فيه عضو من أعضاء اللام المرققة، وتنوع من تنوعاتها. والنوع الثالث يبقى خارج النظام الصوتي للعربية لأنه غريب عنها، أما النوع الأول فهو المهم لأنه ليس تنوعاً مشروطاً فبإمكان اللام المرققة، ولا أجبها بهمل

نقتصر أكثر اللغات على صوت «لام» جانبي واحد /l/، كما في الانكليزية والفرنسية والألمانية. ونعزده اليابانية بأنها تحمل من هذا الصوت الجانبي. في حين تقتل الآسانية والابطالية صوتين جانبيين هما اللام النثوية المرققة (l) واللام سطمية (l'). وتضم الروسية والكردية اللام النثوية المرققة (l) وللا اللثوية المفخمة (l') ويهتم هذا المقال بدراسة اللام المفخمة في اللغة العربية ومخصص طبيعتها الصوتية. فلننظر أولاً في اللام المرققة.

اللام المرققة صوت مجهور، لثوي، جانبي، يحدث حين مر الهواء بالخنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتعداهما إلى الحلق، وعلى جانبي لقم، ثم يتصل طرف اللسان بالثنية مما يسمح الهواء من انسرب من وسط الفم، فيتسرب من جانبي اللسان. وحيث أن ما يعني لناطق بالعربية من أنواع اللام الكثيره هما اللام المرققة، واللام المفخمة، فإنا سنتخصص ماينها من فروق تاريخية وصوتية

يتعلق الفرق الصوتي من حيث لاتتاح بين هذين النوعين في وضع اللسان. فهو مع اللام المفخمة يتخذ شكلاً مقعراً مرتفعاً قليلاً باتجاه الطق اللين *vowel* يكوناً ظاهرة لاطباق أو التعظيم *Pharyngealization* بينما يبقى سطح اللسان في وضع مستو في اللام المرققة. وربما اعتبر هذان النوعان قوسيين مستقلين كما في انكليزية التي يمكن فيها الحصول على ثنائيات صغرى بحيث أن استبدالها، كلا مكان الآخر، في لوسط نفسه يحدث تميزاً في المعنى، مثل

كول / *col* (وردة)

كولي / *col* (مجدوم)

أو ربما اعتبراً قوسياً واحداً (أو عضوين لغويين واحد) كما في الانكليزية التي لا يحدث استبدالها فيها غيراً في المعنى

يعتقد فيرغسون أننا بارء خيارين مع اللام من النوع الاول.

(آ) أم أن يعتبر هذه اللام المفخمة نوبياً مستقلاً

(ب) أو يعتبر لفظ الحلالة خارج النظام الفونولوجي للغة والخيار الثاني مرفوع لأن لفظ الحلالة يتكون من فريجات عديدة تتردد كثيراً في الكلام العادي، ولا نستطيع إبعادها عن دائرة مادة الدعوية الخاصة لتحليل الفونولوجي كبا سعة الاصوات الانفعالية أو اصوات الاطفال

لا يبقى أمامنا إذن سوى الاحتمال الاول، أي احتمال، ان تكون المفخمة نوبياً مستقلاً

من شروط الفونيم الحصول على ثنائيات صغيرة إذا تبادلت فيها الاصوات المواقع أحدثت تعبيراً في المعنى فهل تتوفر اللام المفخمة على هذا الشرط؟

بقول فيرغسون: «يمكن الحصول على ثنائيات واقعية من الكلمات تمثل ثنائيات صغرى، ويتركب كل منها من لفظ الحلالة مع لفظ آخر يشابه فونولوجياً ويخالفه في المعنى وعلى سبيل المثال من اللغة العربية الفصحى

(أ) واللّه Waffāhu

ولاء Wakāhu

(ب) ولله Wallāhi

واللّاهي Waffān

وربما بدا أمراً غير عادي أن يكون فونيم كهذا يادر التردد في المادة الكلية للغة وأن يكون مع ذلك مرتبطاً بفونيم واحد معين كثير التردد في الكلام. ولكن هذه الظاهرة لا تختلف إلا في الدرجة فقط عن وضع الصوت الانكليزي (m) التي تلفظ ذ) الذي يعد نادراً نسبياً في أي تنوع بسيط لمواد المعجم، ولكنه يقع في كلمات معنة مثل: the this them there وهي بعد من بين أكثر الكلمات تردداً في اللغة الانكليزية. (١٠)

اللام المفخمة إذن فونيم مستقل في كلمة عربية واحدة هي كلمة لفظ الحلالة: «هه». ونحن لا نستطيع ان نمس لها تدور هذه لكلمة هذا الفونيم. فهناك ظاهرة، وتوجب دراستها، من الناحية التزامنية، دون الرجوع الى تاريخها. أما لو جربنا الدراسة المتعاقبة صفوف بقدم العامية البغدادية مثلاً ثنائيات اخرى ترتفع فيها اللام المحمة الى المرتبة الفونيمية مثل:

(آ) حالي القه (أحوامي)

حالي qāli (فارج)

(ب) حل qāli (الحل)

حل qāli (الترك)

لكنّ اللجوء الى العامية البغدادية وحدها لا يكفي. أولاً لأن هناك عاميات أخرى - كالعامية الموصلية مثلاً - لا تفرق بين اللامين وتغيب عنها فكرة التميز بينها. ثانياً لأن الحكم على العربية الفصحى يجب ان يكون في ضوء قوانينها الخاصة.

فلنجرب إذن امكانيات أخرى من بدائل التحليل المونيمية. لقد اقترح فيرغسون التحليل العروضي (أو البروسودي) Prosodic Analysis الذي يعتقد انه يبدو قادراً على مدد الحل المنع للمشكلة التحليلية على الرغم من الصعوبات الواضحة في تعيين منطقة «ههه» (١١). ويجعل بنا أن نوضح المقصود من التحليل العروضي (لبروسودي) قبل ان نناقش اقتراح فيرغسون

يشير واصفا «معجم اللغة وعلم اللغة» الى ان التحليل العروضي قد استند في الأساس الى النظرية التي وضعها عالم اللغة الريدي فيرث (١٨٩٠ - ١٩٦٠) والتي طورها عدد من اللغويين منذ ذلك الحين (١٢). وكانت رغبة فيرث ان يعارض نظرية الفونيم بنظرية بريطانية في علم الصوت. وهذا فقد أنكر التوسيم وفصر وظيفته عن وضع حدود الكتابة الصوتية وليس على فهم سية الأنظمة الصوتية (١٣). فحمل من التحليل العروضي بدلاً عن نظرية الفونيم. وهو يرى ان التحليل البروسودي ينقسم الى نوعين من الوحدات: الفونيماتية Phonematic Units والاعاريض Prosodies. ويشير كلاهما الى سمات صوتية أو مجموعة من لسمات الصوتية. غير أن الوحدات الفونيماتية يمكن دررها وادراجها بانتظام وانفراد. في حين أن الاعاريض هي السمات الصوتية التي تظهر على المقاطع أو الوحدات الصوتية المتفردة وتشكل معها نظاماً تتمكن بواسطته من اقامة الروابط بين النظام الصوتي والنظام الحوي. وتتمثل الوحدات الفونيماتية في الاصوات المفردة مثل المثل والسواكن، بينما تتمثل الاعاريض في اخصائص الصوتية التي تظهر عن هذه الاصوات، مجموعة او متفردة، مثل التثمين والمفصل والمز والتضعيف. الخ لو اننا اعتبرنا ظاهرة الاطلاق أو التضخيم ملمحاً أو سمة عروضية Prosodic Feature أو كما يعبر عنها بمصطلحات أخرى دسياً فوق تركيبي suprasegmental فأنا في هذه الحالة ستريد عدد

الفونيمات فوق التركيبية في العربية واحدٌ هو الاطباق، ونقتصر عند الفونيمات التركيبية (أو الوحدات الفونيمائية بمصطلح فيرث) بحيث نرفع عنها الاصوات المطبقة او المقحمة كافة (الصدء والطاء والصاد والعهد)، أي بعبارة أخرى سعتبر (الطاء) مثلاً وحده فونيمائية هي التاء زتد، سمة عروضية هي الاطباق، وتعتبر (الصاد) وحدة فونيمائية هي السين مضافاً اليها سمة عروضية هي الاطباق. الخ فهل يوسع هذا التحليل ان علّ هذه المشكلة؟ الحقيقة ان هذا التحليل سيحلنا في تعقيدات تعصيلية مشروعة ولكنها بلا ضرورة، إذ اننا سرّد اللام المقحمة (او المطبقة) الى وحدة فونيمائية هي اللام المرققة زائداً سمة عروضية هي التضميم او الاطباق. فهي صوة دية شروط دخل التضميم عل هذه اللام المرققة؟ وهل دخوله عليها تنوع مشروط؟ وماهي شروطه؟ هل هي الصفة التي لا تخار الا كلمة واحدة في اللغة لتفخمها؟ لا ريب ان هذا التحليل غير كاف لرفع المرتبة الفونيمية عن اللام، بل انه يلغي أيضاً احتمالاً آخر، هو احتمال ان يكون التضميم سمة عروضية حاملة بنظام اعطل لا

السواكن. ان ما يخص تنوع الشرطي، فقد حدّه لأصواتيون العرب بالشروط التالية:
(١) ان يجاور اللام أحد الاصوات المقحمة (ط، ظ، ص، ض، وربما اصافوا، خ، و غ).
(٢) أن تكون اللام نفسها مفتوحة، أي ان يعقبها حرف علة قصير يكون حمة اللسان راقداً ومعتدلاً في اسم وبناء على هذين الشرطين نجد كلمات في العربية تجاور فيها احروف المقحمة اللام مترقفا مرة، وتنفخها اخرى مثل:

لام مرققة	لام مقحمة
طالع؟	مطلع
طالب؟	مطلب

اللام المقحمة هنا إذن هي ألفوفون (أو عضو من أعضاء) فونيم اللام المرققة

الإشارات

- in phonology edited by Fudge Penguin Books 1973 p 159
11) Salman Al— Anl Arabic phonology Monton 1970 p 48
(١٢) دراسة الصوت اللغوي ص ٢٨٤
(١٣) للمصدر السابق ص ٢٨٤
زيري د مالك الخطلي انها لو فونيم واحد بعد ان يقيم لثانية صفوى من (والله) وتلده، والحقيقة ان هذه ليست ثنائية لانها تختلف في حرفين ويشترط لتحقيق الثنائية وحدة الوسط انظر تعليقاته عل كتاب دي سوسير، علم اللغة العام، بغداد ١٩٨٥ ص ٢٤٤
(١٤) للمصدر السابق ص ٢٨٧
15) Hartman and stork Dictionary of language and linguistics london 1976 p 187
16) lirth Sound and prosodies in(phonetics in linguistics Longman 1973 P 49
17) Robins prosodic Analysis in phonetics in linguistics, p 286
(18) د. إبراهيم آيس: الاصوات اللغوية ص ٦٤

1) T. D. O Connor Phonics, Pelican Books 1982 P 227

- (٢) الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب الفهر، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ ج ١ ص ٥١
(٣) سيوريه الكتاب تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٧٥، ج ٤ ص ١٣٥
(٤) ابن جني: سر صناعة الاعراب، مصر ١٩٥٢، ج ١ ص ٥٢
(٥) ابن سينا: انساب حذوت الحروف، القاهرة ١٩٧٨، ص ٢٠. بل ان ابن سينا يتحدث عن اللام المقحمة حديثاً دقيقاً مقرباً! (وما هنا لام مطبقة لستها الى اللام المرفوقة نسبة الظلم الى الظلم، وتكثر في لغة الترك. وربما استعملها النحويون من العرب) انظر ص ٢٥.
(٦) د. ابراهيم آيس: الاصوات اللغوية، القاهرة، دار النهضة العربية، ص ١٢
(٧) د. غلام حسان: نتائج البحث في اللغة، دار الثقافة، ١٩٧٩ ص ١٣٣
(٨) د. كمال بشر: علم اللغة العام الاصوات، دار المعارف، ١٩٧٥ ص ١٢٩
(٩) د. أحمد غنار عمر: دراسة الصوت النغوي، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٢٨٤ - ٢٨٧
(10) R Jakobson Moyfaxxama the Emphatic Phonemes in Arabic

رأى في الشعر (*)

رأى المنظمون لهذه الأحاديث أن أتحدث عن رأي في الشعر ، وعن بعض النماذج من شعري توضيحاً لذلك الرأي .

وهو اقتراح . . . موقف . . . حدير ، دلتية ، لأن الشاعر "حق" الناس بالكلام عن كلامه ، إذ كان يبروس في كل شعر أنه صير الشيء من نفسه ، أو أنه صورة من حياته يتجلى فيها في قصيدته . وقد يكون الشاعر باقداً يحسن نقد الشعر كما يحسن نظمته . . . كسه في حديق - باقداً أو غير باقدا - يحق له أن يقول شيئاً مسموعاً عن الشعر إذا تحدث عن تجاربه مع نقاده وقرائه وسمعيه وناشريه ، ولوم يزد على تلك التجارب شيئاً آخر مما يتخصص له النقاد المحترفون لهذه الصناعة .

وتجاربني عن الشعر ونقاده ورواته وقائله — هي التي تبين لي ، بل توجب عليّ ، أن أجعل الحديث عن شعري كلاماً يعني السامعين ، ولا يخصني وحدي ، لأنه موضوعهم الذي يبال حظه من الإهتمام لاهتمامهم به ، والتفاتهم إليه .

(*) طلبنا إلى الأستاذ الكبير « عباس محمود العقاد » أن يتحدث إلى مجلة الشعر عن نفسه كشاعر فبحث إلينا بهذا الحديث .

وتجارب الحياة الشعرية كثيرة منشبة . ولكننا سكتف منها بما عهدناه وعاصرناه ودعنا الدواعي إلى المشاركة فيه . ونأمل أن يكون الكلام عن تجاربه القرية كافياً لهذا الحديث .

سمعنا كثيراً عن هذه الآراء التي تتحدث عنها إليكم ، وهي آراء الأدباء عامة في جمهور الشعر ، وفي موضوع الشعر والفكر ، وموضوع العاطفة والأسلوب ، وموضوع المحافظة والتجديد ونحسب أن الزمن لم يستنفد ذخيرة هذه الموضوعات ، وأن البقية منها اليوم تكاد أن تستعيدوها جميعاً من جديد :

للشعر ثلاثة جماهير في كل عصر ، وليس له جمهور واحد ، كما قد يحظر على البال لأول وهلة :

أظهر هذه الجماهير الثلاثة جمهور الدين يهتمون بالشعر للدراسة . أيأ كان المقصد من هذه الدراسة ، للتأريخ أو للتقسيم والتبويب والتعليق ، أو للأعراب والتعليق على حسب قواعد البلاغة وتقاليدها .

ويلى هذا الجمهور في الجمهور الهواة على السماع . . . ثم يليهم جمهور القراء الذين يبحثون عن الشعر لأهميته وليس به ويمعون بيتاً أنهم يفتنون سرور قلوبهم وضمائرهم كما يبحثوا عنه ووجدوه . ولا يهتمون به بدور الانتظار إلى أن يطرق عليهم باب الدار .

وأقل الناس استقلالاً بالرأى في فهم الشعر هم أظهر هذه الجماهير الثلاثة : وهم فريق الدارسين المحترفين ، لأن القواعد والأشكال تصرفهم عما وراءها من الجوهر واللباب ، ولأنهم بطبيعة عملهم تقليديون يتوارثون الصناعة ويقوتهم منها جانب الابتكار غير الموروث ، ويهمهم شراب البيت من الشعر أو تسمية المدرسة الشعرية أضعاف اهتمامهم بمعناه أو بواعث الشعور فيه ، ولم آفة أخرى قد تذهب بكل ما عندهم من صدق الطر أو صدق الاستماع والأصماء : وهي اعتقادهم أنهم أرباب الصناعة ، وأنهم أصحاب الحق الأول في القبول والرفض وفي الاستحسان والاستهجان . فلا يحق للشاعر أن يجيد ولا أن يغال إنه أجاد إلا بعد الأذن منهم بالإجادة والاستماع إلى حسن الشهادة ، وإلا فهو مقتحم لحمام متطفل على عملهم . . . ولم يحدث الوفاق بين هؤلاء وتوابغ الشعراء

في حضورهم من أمناء بشار وأبي نواس ومثلي وغيرهم وغيرهم . إلا خوفاً
من الهجاء . . .

أما الجمهور الثاني من حاهير الشعر الثلاثة - وهو جمهور الهواة على السماع -
ه شعر عنده حديث مجالس كحديث الجو أو حديث الأرباب أو حديث الأغنية
الأخيرة والخبر الأخير . . . وقليل منهم من يكلف نفسه أن يحقق رأى في الجيد
منه والردى والشائع وغير الشائع . فداشاع منه ما لا يستحق أن يشيع لحكمه
عنده كحكم « المودة » السخيفة ، أو الزى السخيف ، وله أن يأخذ مداه إلى
أن يحفه ماعده . ويجرى هذا ودك على السماع كما يجري في كل حديث مشاع .
وفي كل يوم اسمع من هؤلاء سؤالاً كسؤال اربى الذي حضر إلى العاصمة
يسأل عن متاجر ثياب العرائس كانت جدته قد تهايت ردها منه ، فلم يصدق
أنه ذهب حاله إلا حين وصل إلى مكانه . فألقى عليه متجراً آخر أقيم لبيع
التموش والتوايت !

والجمهور الثالث - وهو جمهور قراء الشعر لأهله يرمون فيه ويسخنون
عنه - هو في حقيقة قوام الحياة الشعرية في كل زمن وفي كل لغة . ومثله مثل
الذي يعطى السلعة ثباتاً لأنه يريد ما ويرى في سبيل ثمنها ولا يشتر حكم السمسار
أو التاجر عليها ، ولا هو يشتريها لأن غيره من قبله قد اشتواها . بل هو يشتريها
وإن زهد غيره في شرائها .

إن هذا الجمهور - جمهور الباحثين عن الشعر لأنهم يرغبون فيه - هو
التيصل الأخير في نقد الشعر وتفويجه . وليس هو « لبق الذي تردده المصحف
أو تلغظ به أحاديث الهواة على السماع » ولكنه هو النقد الذي يدل عليه عدد
القرءاء أصدق دلالة . وقد يكون حكم الممدد حكماً باطلاً إذا كان انداز فيه
على الشيوع والمجازاة . أما إذا كان الممدد هو الذي يختار لنفسه ويميز لنفسه
فدلالة ما مسألة الترية المفقودة أباً كان مقصدها . وليست مسألة الكثرة
المعدية وكفى .

وتحريتها هذه الحاهير الثلاثة توافق المجهود منها في كل حقبة وفي كل مدرسة
أدبية . . . نحن لا ندين بالشكر لجمهور الدراسة التقليدية ولا لجمهور الهواة على

السماع ، ولكسا ندين به للجهمور الذى تلقى مناعى الأقل حمين ألف نسخة
من عنبرة دواوين . أعيد طبع الأوائى منها غير مرة ، ولم يروجها الاعلان
ولا اللعظ على السماع ولا التزلف الرخيص إلى الذوق الشائع ، بل كان قراؤها
وخدم القئين روجوا لها صامتين قانعين !

ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن زميلنا المارنى وشكرى . فقد خدمت من المكنتات
كل نسخة طبعت من دواوين الشاعرين ، وأعيدت دواوين شكرى فى طبعة
واحدة منذ أمد قريب ولم يبق منها غير القليل ... ولا يزال النقاد المحترفون ونقاد
الهواة على السماع يسبقون البيغاوات فى إعادة النعاد عن هذين الرائدتين الكبيرين !

ولقد دارت بين هذه الجماهير الثلاثة مساجلات لا تنقضى عن لشعر الذى هو
شعر والشعر الذى ليس بشعر ، لأنه تكبير . . .

والواقع هنا صيد مشهدة ولا حياء عن أحوس فى سمريات والناطرات
إلى الشعراء الذين تذكر . **كناذكرت لغاتهم** ثم شعر . من أصحاب الأفكار .
تذكر العربية ويذكر أبو نطيب . وتذكر الدولة . فذكر هو ميروس ،
وتذكر اللاتينية ويذكر مرجع . ولا يذكر سم بل سم شكسبير —
ودانى وراسين وحىي وتذكر رور . كرت لإخعية وإيطالية والعربية
والألمانية والأسانية . وكل هؤلاء من أصحاب الأفكار ولا يسفل أن يكونوا
غير ذلك وهم يعرفون عن لغاتهم وأقوامهم . لأن التعبير الصادق عن إنسان به
عقل أو عن أمة فما عقول — نرى يحو من الفكر الأصيل ، بل من الفكر
العميق ، فى أكثر الأحوال .

وإنما يلنس الأمر على يعاوات النقد لأنهم يحسون أن العطف والتفكير
فيضان ، أو عدوان لا يجتمعان . وينسون أن الطبيعة الإنسانية تعطف
وتفكر . وتفكر وتعطف بلا انقطاع . وأصغر الناس شأما من يملكه
شعور واحد فيسمع ما بينه وبين فكره وأفكار بنى جبه . ولم يكن أبو الطيب
يشكلم بالعقل وحده حين قال :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعم

ولكنه كان ينكلم بالنفس الإنسانية التي عرفت الشعور بالشقاء كما عرفت
الشعور بعيم الجهلاء . . . وهذا كانت هناك أفكار للتقرير العلمي من قبل
القواعد الرياضية وقواعد الدراسات الطبيعية — فإن أفكار التعبير غير أفكار
التقرير في مسائل الحياة . وإن يعبر الإنسان عن أمر يعبه في حياته وهو مجرد
من هذه الأفكار .



ويدا شاء أحد من المفاد التقليديين . أو لسانين . أن يحسب التفكير
في الشعر تهمة تعاب . ونحن نقبلها ولا نردها . لأنها في شريعتنا الأدبية
التي ندين بها فريضة واحدة وسنة مرعية في تاريخ الفن وتاريخ الإنسانية .

و نحن لا نرحب بتهمة هذا الترحيب كرماء . إن شاءوا أن يخرجوا
تواضعا . . . لأننا نرحب بها من هذا بلدنا من هذه نبتة أصبح منها وأثبتت
وأحق بالخذل والندم . و ذلك أما . . . إن علم دسوى مدحه التي يتحدثون
باسمها ، و علم أنها فتوى وصلا ، كجود . تميل على مسارح . فهو والفكاهة ،
وأن العاطفة عديم هي أنه مرادفه للروية المسكفة من بناء شيد المتطرفين . فكل
ما ليس بعومة أولي عديم فليس هو عاطفه ولا شعور ، وكل إحساس لا يحس المرء
بين اليقظة والنسائم في عرفهم فليس هو إحساس . . . ونظرة واحدة في مجموعة
الشعر العربي الذي يترنمون به تكشف عن حقيقة هذه العاطفة الزائفة وهذه
الفتور المصطنعة . لأنها لو كانت تعبيرا صادقا عن العاطفة الإنسانية لوجب أن
تختلف في الدواوين الكثيرة بل في الديوان الواحد . لاختلاف الشاعر الواحد
بين عشق الشباب وعشق الكهولة . واختلاف الموشوق بين حل وحل أو
اختلاف الموشوقات لتعددات ، وهذا إلى اختلاف أنواع الموشوق وأنواع العلاقة ،
بين علاقة عذرية وعلاقة جسدية . وبين علاقة لتبادل والتساوى في الفهم والمزاج
وعلاقة التفاوت أو الانفراد . وبين العاطفة التي تدعى بالمعروف الحلقى والعاطفة
التي تحبر عليه ولا تاليه ، فلا تنق التعبيرات عن العاطفة في جميع هذه الأحوال
إلا أن يكون التعبير تزويفا مصطلحا عليه كاصلاح التحيات والتساليات ، في كل

لفاء وكل مراق ، ولا أن تكون العبارة كلها عبارة فشور وطلاء ، أو عبارة تكلف وادعاء .

ونحن العاطفيين - المتواضعين - الذين لا نطعن بحديث العاطفة هذه الغنطلة ولا ندعى لها حق الطعين على الفكرة ، أو الخطأ الذهبية المحرمة ؛ نحن العاطفيين المتواضعين جدا في عطفنا القابع المختلط بشوائب التكبر . نأبى عن العاطفة أن تتكلم ، إذا كان كلامها اصطلاحا متفقا عليه يتساوى فيه كل حنة ، بل يتساوى فيه الشعور وقلة الشعور . وعبر عن عواطفنا - للسكينة - فسمح لها ، لاختلاف بين - و - و بين علاقة وعلاقة . وبين حال وحال . وبين مراح ومراح . فلا يشق على قارىء انديوان الواحد أن يفصل الفصائد بمسبباتها ودعائل شعورها ، لأنه يفصل بين تعبير وتعبير ولا يفصل بين قالب محفوظ وقالب محفوظ مثله ، على حال واحد قبل المشق وهذه ، وحيث يوجد المشق حقا أو يوجد منه وجهه لتنفوش على مخرج التمثيل .

ويسوقنا حديث التعبير عن العاطفة من حديث العاطفة ، الأسلوب . فلا نريد في هذا الحديث من الشيء إلى - مثلا - سبب في فهم العاطفة العقلية . هاتم النقد التقليديين يتناول الفارق الذي لا بد منه بين التعبير عن العاطفة التي تصفها الخاريب كما يقال وبين التعبير عن الشعور المتحدد الذي يؤدي لمقطع جديد وتصوير جديد . فان طلاوة السياق المتألف الذي لا جديد فيه على الأدب غير طلاوة اللفظ الطارىء بصورته الطارئة ، مهما يكن من حيثها من السهولة على الأسماع والأفكار ... ولست أريد أن أدعى لها غير ما يوجه دفع التهمة العاجلة من حماية التقليديين والسماغيين ، فليس من الإصاف أن يحجبوا تواضعنا وأن يطعنوا ما دفع التهمة في وقت واحد . وليس من حق أن أخجل تواضعي وتواضع زملائي في المدرسة الأدبية في وقت واحد . فلا لوم علينا - إذن - من كانت الحادج الدليمة التي أوردناها من شعري مقصوداً بها عزمها اللزم في هذا الحديث . وعزمها اللزم أن تدفع عن مدرستها مظنة التهاون بالأسلوب في مقدراته وتراكيبه ، فمحس التهاون بأسلوب لغتنا حين نخرج عن الفوالب الممخوطة لشعر عما حبه من شعورنا وتكبيرنا فتقول في عطلات الحياة عن عالم القدرة :

دعوا الذرة تطفى في زمان يعبد الذرة
صغير كل ما في الأر ض من جاء ومن شهره
ومن خير ومن شر ومن رأى ومن فكره
قلو قيسوا بلا جسم لما ضاقت بهم إره
أو تقول في خطاب الشيب الباكر :

دون الثلاثين تعروني وما انصرفت

إلا كما تنفضي الأعوام في الحلم
مررت بقادمي نسر مولية
وكنث أعهد فيها ثقلة الرخم

وما انتفاعي وقد شاب الفؤاد سدى
إن لم تشب أبدا كفى ولا قدى
أو في الرثاء :

أسنى أن يكون جهد رثائي كلم عابر ورجع بكاء
مارثاء الحزين غير تعلات وما النوح غير نفث هواء
ليتني أخرس الفناء لساني قبل يوم أشقى له من فثائي
ما و غلا بذل الدموع من الحزن ن، على من وفي يبذل الدماء
أو في خلائق الناس :

قلت لعمرو خاني خالد نخاني عمرو . فإذا أقول ؟
ثق من خيانات بني آدم إذن وقل أنتم ثقات عدول

لا تشكُّ هذا عند هذا ففي هذا وهذا عنصر لا يحول
كل بني الدنيا ومن بينهم أنت، فروع جَمَعَتْها الأصول
في أثر أفس الوجود :

رعى الله من أسوان دارا سميقة
وخلد في أرجائها ذلك القصر
أقام مقام الطود فيها وحوله
جبال على الشطين شامخة كبرا
بعيدا عن الأقران ، منقطعا بها
فريدا عن العمران ، مستوحشا قفرا
بأسوان مرصوداً وهل بعيد الضحى
بأظهر منها الضحى ، كيف ذرا
بلاد أدار الله حول ربوعها
نطاقاً وأجلى عن مطالعها السرا
بنو الشمس أهلوها إذا اشتد قيظها
وجاش على الصحراء فاتقدت جبرا
بقرص كأفواه البراكين قاذف
شآبيب ما أحيا وما أقتل القطرا
لقد نفثت فينا الحياة ضرامها
فأنفسنا من حرّها شعلة حرى

أوفى نذير الغارة :

صوت النذير الذي ألقاك خائفة

على ذراعيّ ، قولى كيف أخشاه ؟

أو البشير الذي يدعوك ثانية

إلى الطريق ، لعمري كيف أَرْضَاه

الحب والحرب ، وأويلا ، قد اجتمعا

في القلب فانقلبت أوضاع دنياه

أوفى مذهب التطور :

زعموا الإنسان قردا فقد ترقى وتحلّى

وأنا من يزعمون القرد إنسانا تسبّدلى

هو رأى واحد نقلبه علوا وسفلا

ومن أمثلة هذه المفوضات التي يحق لك أن ترميها من شبه التفسير في الله
والنقص في العاطفة هذه الآيات في يوم الظنون :

يوم الظنون حطمت فيك تجلّدي

وحملت فيك الضيم مغلول اليد

وبكيت كالطفل الذليل أنا الذي

مالان في صعب الحوادث يقودى

وغصصت بالماء الذي أعدته

للرى في قفر الحياة المجهد

لا فئت أهوال الشدائد كلها
 حتى طفت فلقيت مالم أعهد
 نار الجحيم إلى غير ذميمة
 وخذى إليك مصارعى فى مرقدى
 حيران أنظر فى السماء وفى الترى
 وأذوق طعم الموت غير مصرّد
 أروى وأظماً عذب ما أنا شارب
 فى حالى تقيع سم الأسود . . الخ الخ

وهذه نمذجة مختارة لغير اختيار ، لا نحب أن ندعى لها أية دعوى فى هذا
 المقام غير أنها لا ممة ، ولا مكية ، ولا نحرى ، ولا نحرى ، ولا نحرى ، ولا نحرى ،
 السباعى فى حكمه على الشعر المضرى له وأنه لا يقصر . إلى الواقع فى اللغة
 ولا فى التفكير . لا فى المضمون من غسوم . من الساسى . لا تنفق فى شعر
 المصر ، أو شعر التجديد .
 وأند من هذه الطائفة انبثا على العاطفة — طائفة أخرى تحسب العاطفة
 المدعاة كافيةً وحدها لأقامة عمود الشعر بلا وزن ولا قافية ، أو بوزن لا ميزان
 فيه غير التقيلة .

والعاطفة من العناصر التى توجد فى كل فن ولا يقوم عليها عموده . توجد
 فى الموسيقى ولا يستغنى بها عن الألحان والأغناء . وتوجد فى الصور ولا يستغنى
 بها عن أصول التصوير والتشكيل .

أما التقيلة فليست وربما يقام عليه عمود الشعر . لأنها كلمة لا تتميز من كل
 كلمة فى اللغة . وما من كلمة تنطق بها إلا وهى دلت وزن وتفعيل . بين الفعل
 والتفعل والافتعال والاستفعل والمفاعلة والانتعال إلى غير نهاية . ومع ثبات

الأوزان من البحور ، وتأتي البحور ومجزؤها على أنماط الموشحات في متسع
من لقول لا يضيق به شاعر مطبوع . فلا حاجة إلى إلغاء عمود الشعر إلا أن يكون
الغرض ههنا في صورة التجديد المزعوم .

ومدها في التجديد خلاصته إن القواعد غير القيود . فالقواعد لا تغنى عنها
في فن من الفنون ولو كانت فنون الألاعيب ، والقيود هي التي تحجر على اللسان
والوجدان ، ويحق لأحارج عليها أن يُسمى طالب تحرير وتجديد .



رأي في قصيدة النثر ومجموعة «لسن» لأنسي الحاج

أنسي الحاج كاتب من العراق الا ان « من خروج الذي احبته لقصته نطقاً في
الكتابة لم ينسجه على نثره »

كاتب يصدر من طبع « ويغنى البراعة من مظاهر امثاله واثمة كل ان نجدها
مبين ناشتاً . فهو يصرف العكرة الى ألوان من العرض ارشيق « تصريف
مدهر « منكر من ادائه و « فصحته » حلة مضطربة تلبسها في كل
حظ ما خط قلبه .

نحس وأنت لنثره انك ادم كاسه ناء « ويح « انكسبه « من كل عسائره
سكها سواء لأمر لا تشه « وعلى كل فكرة « أو أنها « انكسبه « وتقبيلاً «
جرباً على ما لوف « صبح « أو تقبيلاً للقدم « فانت « تقرباً من السواد واستهواء
مستوى

الاضطراب في سبوه هو دلو ط « مادة يقهر « هذا « انك « منظر عين فكر
الآخرين « وان « هذا « تعبر « ديس « او « متضاداً « جميع الناس على الايمان به
والاضطراب اليه .

مجموعة « لسن » ونشقه الطريق

العكرة الحرة تنفسي املوماً حراً « ان في التعبير او في العرص .

القالب هو جره من بناء الفكره المصري « مهتمه بقلبه الفكره وشعبيته «
« استطاعها كل على ابعادها وطلاها بفكر ما تبعه طبيعة الفكره وما تحتويه
من ابعاد وظلال .

القالب الجديد الفكره او العاصفه « أو الاحساس الجديد « يتبع عن ممارسة
لهذه جديدة وإيمان مثل أهل في الحياة جديده .

أما قالب العتيق فهو الفكره العتيقة المنبثقة من ممارسة لهذه عتيقة ايضاً
« إيمان مثل أهل حياة عتيقة ايضاً .

تفكره الجديدة تشرد على الاسلوب القديم « هي فلفله « لأنه مفضل لغيرها

في الشعر والشعراء

حيماً منها عشت أحوالهم أو ثلثت ، يظنون الجهال ، عشت مقاديرهم ، في كل شيء ، ما دام الأمر كذلك ، فيبحث كأننا عن الجول في غير ما اعتاد الشاعر طلبه ، فليطلبه في القبح ، وقد بشر المرء على شيء من أحوال حتى في

ولكن أسي الحاج ، هو حادثه ، الرطب في ذلك ، في مجموعته ، لن ، وهات يطلب الفصح كفاية في ذاته ، لعله بذلك يؤكد صفة أحوال ، أصحاب الاحتمالات الخاهرة

ان ، ل ، لامي الحاج مجموعة شعرية فوامها قصيدة النثر التي نحدد شعير شعري وتكسر الثقافية ، وتحطم تعقيدات الخليل ، انتهاء الوصول بالشعر الى ارقى صورته وأسمى مدونه ، كره يسل ، الشعر ، فاسب أو شكل منها كانه . ولكن ما هو شعيرة نثر ؟

في المقصدة التي سمى أسي الحاج ، قصيدته ، شرح ، ان ، وامة شاعرة ، تكون المقصدة ، ولأن فهم طابع القصيدة لا يخلو من دالة ، وتكملة يلمح من الفكر ، لا فله ، لا يتم

تقرأ المقصدة تنطق ان النتيجة واحدة هي ان أسي الحاج قد أخرج منها ، مكرراً قائماً بدار

يبدأ شاعرنا بالتمهيد لقصيدة النثر قائلا : ما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية ، وليس ما يمنع ان يتألف من النثر شعر ومن شعر النثر قصيدة نثر ، ثم ينتقل الى التمييز بين الشعر المنشور والنثر الشعري من جهة ، وقصيدة النثر من جهة ثانية ، ما خلا منها ، والنثر المرفوع على وجه المفسر - منصرفاً أولاً في ما يسمى قصيدة النثر الغائية ، مؤكداً على ضرورة النثر المرفوع فيها . ابدأ فنحن أمام تمييز بين ثلاثة انواع من الشعر هي : ١ - الشعر المنشور ، ٢ - النثر الشعري ، ٣ - قصيدة النثر بفرعها .

لكن شاعرنا لم يثن ان يقدم لنا العناصر المبررة لكل من هذه الاصرايد الثلاثة ، لعله ترك ذلك لذكاء القارئ ، وهو لو فعل لكانت دراسته ومقاصده اشمل واعى بالثلاثة . كل ما قاله هو ان التمييز الأولين عنصر في بناء

قصيدة الشعر الغالية التي لا غنى فيها عن الشعر الموقع . والاعلان من هذا النوع
 اجمل يستعمل الى « تصنيف » قصيدة للشعر تصنيفاً لا يقتصر على قصيدة الشعر
 الصائبة « بل يشتمل لوسع نوعين آخرين : ١ - قصيدة نثر (تشبه) الحكاية .
 ٢ - وقصائده نثر « عادية » بلا ايقاع . ويصير تشبيه الاشارة مثلا على الشعر
 الشعري الموقع . وكذلك قصائده صان جون وس . ثم يتحدث عن القصائد
 الاممومة واصفاً ايهاها بما « تشتمل من التوقيع بالكيفان الواحد المطلق »
 برزها التي تحصل من التسمية الفنية « اي بالاشباع الذي يميل من جوانب
 الاثر او المربع الذي تستوي القصيدة منه لا من كل حلة على حدة وكل
 عبارة على حدة او من القدر الخليلات المخلوة الساطعة يمسها البحر الآخر

١٠

اول « قصيدة الشعر التي لا ايقاع لها قوامها كل متكامل » مما تحتويه من
 الطام وعبار « صور » واحدة « مادية » « لا يصح مدح كل منها على
 حدة بل لا بد من اعتبارها هذا الكل » فمن يتطوع به يخرج بالشبهة
 التي يرميها الشاعر « **وهو صيغ هذا المفهوم الجديد الذي يده قصيدة الشعر عامة** »
 يقول : « **يتميز هذا النوع من الشعر** » « **بأنه لا يشتمل على** » « **التي يشتمل** »
 ارفو . . . « **فراة تملكه** » « **بأنه لا يشتمل على** » « **بأنه لا يشتمل على** »
 بالشعر لا يشتمل على « لا يشتمل على » « **بأنه لا يشتمل على** » « **بأنه لا يشتمل على** »
 بمتنزه صمما فكتل فيك القصيدة « فهي وحدة « ووحدة متساوية لا تقوى على
 لصاها « وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء « لا كآيات والفاظ »

وأريد ما قول لمل الاثر الذي قد تحدثه فيك قصيدة شعر شبيه بذلك الذي
 حدثه امنية بلغة احسية لا فهمها « ان أنت أصبحت مسطك لها فوث طلك
 العرس . التفت الى شؤن اخرى « طلع المرسقي المسنة وثا لها ام
 سادها « تنفلك الى الجو الذي اراده امي »

سرك انني الحاج في مقدمته « وتدخل في عالم الشعري المتدل في القصائد
 التي اشتملت عليها مجموعة « لى « فاذا روى ؟

ان كنت في نموت احلام . افرانهم قراة الشعر والشادة والتحي به على

في الشعر والشعراء

أن يصحبه الإنسان صحته ، واستقراره ، وتحليته لكل أهل جديده ، حتى
تصير نظره الى « أدب البثور أو صها » نظره اشفاق وغموة ، اشفاق على
وقت اصاحه في غير طائل ، وقسوة على (التراث) الذي يحجم عنه بقلبه في
غيابه الاعمال ... ألم يقل شاعرا في ختام مقدمته التراثية : « نحن في زمن
عسرة ، نقرأ ونقرأ وكل شيء . قصيدة قنبر خليفة هذا الزمن ، حليته ،
ومصيره » ٢

أما المعركة الفاشحة بين النبي الخاج ومحمده فهي ليست « حل أي حال ،
معركة بين مريض واصحاء . أما معركة بين مريض وآخرين لم ينموا معه
بنية « المرض » . هم « اصحاء » ، ولكن من موح الاطفال الذين لم يمروا
بمرض « الحصبة » ..

نهاد خياطة

حطب

ARCHIVE



جواب الدكتور طه حسين

سيدي الأستاذ الكريم ورئيس فرع «الآداب»
محبة طيبة : أنا سعد ، فقد تلقت سؤالك ،
وأؤكد لك أنني لا أجدهم من الخرج قليلاً أو كثيراً ،
لشيء يسير جداً ، وهو أن كنتي السابقة لا تصيبني .

فأنا لا أفكر في إصداره ، وأما أفكر فيما أحب ان يصدر ،
فليس لي اذن رأي في كني إلا أنها تصور عظمي وشعوري حين أمليتها .
فأما بعد ان يأخذها القراء ، فأمرها إليهم وإلى الله . وأنا على كل حال
أحتمل نتائجها ، طبع .

وتتل مع صدق تنجلي بعدد الجديد من محبة «الآداب» أحلى
حياتي وأملاتي .

جواب الأستاذ ميخائيل نعيمة

سأسئل عن نفسي الجواب فأعجب كنتي « السابقة » تلك التي ألفتها في
المجر ، وهي : (الآباء والبنون) و (الفريال) و (المراحل) و (كان
ما كان) و (خمس اجنود) فهد الكنت الخمسة هي بواكير عن الادبية .
وأطلب الفطن أن واضع السؤال إنما قصد به الوقوف على آراء المؤلفين في
بواكيرهم التي كثيراً ما يتكبرون لها أو يتحشرون بها من بعد ان يستكملوا
عدهم ويلتقوا دعوة تفصحهم لتفلي والروحي والفني .

وأنته لن الانصاف لبواكيرني ، ان اذكر
التدريسي ، ما لي فطنت عن العربية وديارها وأنا في
السادسة عشرة من عمري . وبقيت لسنوات طويلة
بعد ذلك افوس وأطالع في لغات لا قرابة بينها
وبين لغة الضاد ، وأعيش في بلاد فصلها عن
الانظار العربية مسجلات وقارات . فلا عجب اذا
استندت القوافل الفرجية بسوق الى حين فسحت
اوت كتاباتي من حيث ذلك في الاقل -
ممنعة غير يبرية . إلا ان هذه المسعة أحدث
تلاشي شيئاً شيئاً كلما عادت الصلاب فتوقلت بي
وبين العربية وديانها .

والى التاري . وإلى المريح في الكتب التي ذكرت .

الآباء والبنون : هي مسرحية كتبتها في ثلاثة أسابيع اثر فخرجي من
الجامعة سنة ١٩١٦ . وقد نشرت مجلة « الفنون » في اعداد مسجلة ، ثم
اصدرتها كتاباً عام ١٩١٧ . ونفدت طبعها الاول من زمان . ففكرت
في إعادة طبع من غير ان اجري فيها الكثير من التعديل والتعديل . وحيث
إن أنا تناولتها اليوم بقلمي وفكري وثقوتي ان تخرج من يدي ولا سابعة
بيننا وبين الاسم اكثر من الاسم . فالحوار - قصته وعامه - طويين .
والفصيح منه لا يخلو من المسحة الاحمية التي حدثتك عنها . وصنت بياكورتني
تصور بين مؤلفاتي اسماً ثبير مسمى . فكان من ذلك كله ، ومن الخاف نذر من
اصدقائي وقراءتي ، ان عدت فأصدرت في الاسم الماضي طبعة منقحة منها . واليك
قكرة من المقدمة التي وصفتها لتلك الطبعة :

« إلا اني ، وهذه الرواية محبة في عداد مؤلفاتي ، وموضوعها ما احدث
جده بعد ولن تصل ، وفيها من دقيق التحليل والتصور ما يشفع بخاصة
الصف فيها . عدت فأقبلت عليها نظرة سريعة . فحدثت وأضحت من غير
ان اس جوهر الموضوع ، او اغير في تصوير الاشخاص ومسايق الحوادث .
وما شئت ان اجد في التدبير والتعديل غلظة ان تخرج الرواية وكأنها

رأيي في مؤلفاتي

مخلوق جديد

وهكذا نرى اني ما حكمت على هذه
ال كورة المتواصلة بالاعدام . فهي : في
نظري ، ما تزال حرة بالقاء . وأنا وأما
بها شاعراً لي او علي يوم الحيات .

العربال : لا شك في ان هذا الكتاب مهد السبل للنقد الفني والنقد
الادبية الحديثة . وكان له اثر مشكور في تكوين الذوق الادبي عند الاحيال
الجديدة . وقد اعيد طبعه حتى اليوم ثلاثاً . وغريباً يشهد طبعه الرابطة .
وهو امتن عذرة ، وابعد غوراً من سالفه . ولو شئت اليوم ان اعيد النظر
في مقالاته لما بدلت في بعضها حرفاً ، ولسكنت الآخر في قوالب جديدة .
إلا انني آثرت ان يبقى على ما كان في طبعته الاولى . وأنا ، وان تغيرت
اليوم نظري الى النقد والناقدين ، لا ازال عند الكثير من الآراء التي ابدتها
في (الفريال) حول الأدب واللغة بوجه عام ، وحول بعض الكتاب والشعراء
الذين تناولهم الكتاب بوجه خاص .

لقد مر اربعون عاماً بالتام على المقال الاول الذي كتبت في النقد وصمته
بها بعد الى مقالات (الفريال) . وكتب من هذا النوع يعيش اربعين حولاً
ولا يصاب بنصب الشرايين ، كتاب لا يبين مؤلفه ان يدم على تأليفه .
المراحل : في (الفريال) - وهو كتاب نقد صرف - ومضات اذا

لصحبها الناقد الخديق تبين منها الاتجاه الذي
كان محتوماً ان تفرص علي حبيبي في المستقبل .
وهذه الاتجاه بدت بوادره في مقال (ثلاثة
وجوه) و (موعظة الغراب) وغيرها من
المقالات التي يحتويها كتاب (المراحل) والتي
كتبت جميعها في المجر ونشرت في لبنان على
اثر عودتي الى عام ١٩٣٢ . و (المراحل)
عندي بمثابة الخلاصة لبقية المؤلفات التي وضعتها
بعد أوبتي من هجرتي . ولأن له مثل تلك
القيمة في حياتي ، شئت ان اغير فيه شيئاً

عند طبع للمرة الثانية . ولا اعني ان لا يجد القاصين في سكه ونهجه .
وأعني انه يبداء قائم بداته . فمن اخرج تركه وشأنه .

كان ما كان : هذه مجموعة قصص كتبت الاول منها وهي (الماهر) عام
١٩١٥ والاحيرة وهي (ساعة الكوكو) عام ١٩٢٥ . ومجموعة اليوم
في طبعها الثالثة . وهي ، على ما يبدو ، لا تزال تفتني اذواق القراء ، وتفتني
الزمان على حذر حال . ولا بد لي من الاعتراف بانني لو تناولت بعض قصصها
اليوم لغيرت في سكتها وهندامها ، إلا انني أؤثر ، اكراماً لتاريخ ، ان
أبقي القديم على قدمه . إلا حيث يصح ذلك التقديم مدى في الحب وتغلاً من
الالاد ، وعثرة للفكر ، وممنعة للعب . وابست اي القصص في (كان)
كان (من هذا النوع ،

همس الجفون : وهذه مجموعة شعرية فنتها كل ما فطنته بالعربية مع
ترجمه نثرية لحس منظوماتي الانكليزية . وأقدم قصيدة فيها هي (النور
المتحد) . فهدت طبعها اولاً باللغة الروسية سنة ١٩١٠ وكنت لا ازال
طالباً في بلاد الصلابة حيث الاهلوا تقييد في الشتاء . وقد ترجمتها الى العربية
في نيويورك عام ١٩١٦ . فكانت شبه فتح جديد في عالم الشعر العربي .
وتلك قصيدة (أحي) تتناقلها الصحف في المجر وفي دن العربية .
تمجم المجموعة نهجا جديداً ان من حيث تعدد القوافي في القصيدة الواحدة ،

الادب والتعقبات

ما رأيكم في مؤلفاتكم ؟
انه سؤال لا يخلو من احوج ؛ ولكننا نرجو
ألا يحول ذلك دون الاجابة عنه

او من حيث تراوج الاوزان ، او من حيث الموضوع. فنيا النزل-ولكن من غير ذكر الحدود والنهود، والبيوت والجلون، والوصف والصد، وللقاب والذباب . وفي الفرج - ولكن بدون الرضى والقبلة . وفي الحزن - ولكن بغير التلصيح والدهج . وفي الفلسفة - ولكنها لحقة تمازجها الموسيقي . ويختلف من جهةها تصانف الظلال والانوار والالوان . وقد احسن محمد مندور في كتابه (الميزان الجديد) اذ اخلق من هذا النوع مسن الشعر اسم (الشعر المجهوس) . فهو لا يصحب ، ولا يضح ، ولا يتبع ، ولا يلب بالشعور والاقدر لعب الاولاد بالأكبر . بل يسير الى هدفه سير الجداول لصبغ ، اغادى الى البحر .

لست اجعل ما عندنا اليوم من «مدارس» شعرية . وكلها يقول ذلك بجنتي الوقاحة : **هكذا يجب ان يكون الشعر.** مثلاً لا احب ان هناك شعراء لهم من سرعة خاطر ، وحمولة السك ، ورخاقة الاداء ، وقدرة التلاعب بالانفاذ والقوافي أضخف ما لي . إلا اني ما نشرت (مس الجفون) لأقول قئاس : « هكذا يجب ان يكون الشعر » . ولا لاني يبراعتي في التلاعب بالغة والاوزان والقوافي . ونشرتها وانما من ان طريق لن ينتهي عند هذه الساقية او تلك الأكمة من مراقي الازياء الشعرية وأكائها . ذلك هو رأيي في كتي السابقة . أما الرأي الآخر - والأصح - فلزمان وحده .

جواب الأنسة نازك الملائكة

ماذا يمكن ان يكون رأيي شاعر في ديوان له صدر آخر هم مد خمس سنوات ؟

الأمر فيما أرى يتوقف الى حد كبير على مدى التطور الذي والتصح الدائمي الذي اكتسبه الشاعر في السنوات التي سبق النج هدي ديوانه . فإذا كانت ثقافته ما زالت نامية، وحواسه الجمالية ساخرة إلى الانساع والاقتراب من الله ، كان لا بد ان يبدل هذا حكمه على شجرة السبق بجلا فيجيد بها عن الرضا . وقد يدخل فيها شيئاً من اتفاق والميل الى انفسه يصعد أصلاً غير لاصحة .

ولعل هذا هو السبب في موقفه الحالي من شعري في « عاشقة الليل » و « شطاي ورماد » . فأنه الآن املك قدرة كاملة على معاملتها معاملة موضوعية حاضرة وقد أتواهم بالنقد الشديد في كثير من قلة الاكثراث ، وكأنها لم يشغلا حياتي الى آخر حاجة فيها سنوات طويلة . ولم يكن هذا البرود الموضوعي في وسمي يوم كتبت القصائد ، فقد كنت ادرك ان اعيش في حدود القدرات التي اتيحت وحسنت لها قوافي الذهبية والداخية جيها .

وقد يلوح موقفني هذا ناقصاً لما يعرف من جنوب المرء الى تحرير أعماله وتزجها عن الخطأ والصلال فالمرء لا يتقصد نفسه على احتار انه تلك تصحيح موقفه اذا اراد ، وهذا هو القانون . على ان حالته هذه لا تخرق القاعدة الا على سورة ظاهري . فن الذي يوجه النقد في حاتي ؟ أهى عاشقة الليل نقصد عاشقة الليل ؟ كلا . لأن عاشقة الليل بمواظبه والفكرها وكأبتها قد مصت مع همام ١٩٤٧ . وأنا الآن اشد آخر يكاد لا يرتبط بالفتاة الأخرى الا بالذكري . والزم من قد اضف الى عاشقة الليل اصاغات واسعة عميقة في حيات غميلة غير طاعها ومزدهبا بتدفقات جديدة وافى حياتها الداحلية بمئات الخبرات والتجارب والصور ، ووسم ونحت حتى صنع بصمة اشخاص في مكان الفتاة القديمة التي عاشت سنة ١٩٤٧ .

ومن بين هؤلاء الاشخاص المتبدلين في داحي النفس يبري واحد بساط

احكامه على الواحد السابق في جرد وقلة اكثراث . وهذا الشخص الجديد يعد نفسه اقرب الى الصنم من الاشخاص السابقين ، لأنه يوم أنه تجارب قد مر وأية امتدادات جديدة قد اكتسب .

وهكذا يدوان الزمن هو الذي يصنع علاقتنا بالاشياء ، وان الحقيقة نسبة الى حد كبير . فافقه اليوم مثلاً عالياً للجمال قد يصح خلال السنين القادمة فباً في نظرها . والأمر يتوقف على مدى ثونا وحيوتنا ونضجنا . ان اكديس الافكار والتجارب والموقف التي تضاف الى حياتنا فتمتصها فماً جديدة نشرف منها على الاشياء ، فنتغير تغيراً الى الوجود ، ولكننا آراء وحساسات جديدة ونتمتع للنقطة التي تربطنا بالموضوعات، وهذا هو الذي تمنحنا الحرية في نقد انفسنا نقداً موضوعياً ترتفع فيه درجة حساسيتنا بحيوتنا واحساننا .

جواب الأستاذ سلامة موسى

ألفت نحو خمسة وثلاثين كتاباً . وهذا غير اكثر من اثني عشرة سنة اصدرت فيها (مجلة الجديدة) . وغير مجلات اخرى اسبوعية منها (المتنبين) سنة ١٩١٤ . ومنها (المعري) سنة ١٩٣٠ .

ولست واضياً كل الرمي عما ألفت من كتب او اصدرت من مجلات . وذلك لأنني كنت ، بمبدأ بقوانين تحظر حرية الفكر . بل كذلك كنت هدفاً لاصيد المستبدن والمستعمرين الذين كانوا يتبعون طبع مؤلفاتي أو يخافونها من الممكنات او يمتثلونني .

وهناك كثير من الموضوعات المتناوية والالتابية كنت احب أن ابرها وأؤلف عنها ولكني لمكصت ازاء هذه القوانين وهؤلاء الاندال - من امستين والمستعمرين .

وكذلك يجب ان اعترف ان المرحلات الرجعية التي طهرت منذ نحو عشر سنوات في مصر هي التي اتخذت ايضاً أسلوب العنف والطش بدلا من الاعتدال والحيث . هذه المرحلات قد حطتي اتردد كثيراً في التأنيف الحري ، فقد اعتقلت في ١٩٤٩ بتهمة الشيوعية . وفي يوم الجمعة الماضي أي ٢٥ من ديسمبر ١٩٥٣ انتهى الدكتور طه حسين في جريدة الجمهورية بالاشعوي أي الى اكراه العرب . وذلك لأنني قلت ان الادب العربي القديم هو ادب الملوك والامراء وليس ادب الشعب ، ادب الترف وليس ادب الكدح . وليس سبلاً على الكاتب المعري ان يتبع اذا كان يتم في السياسة بالشيوعية وفي الادب بالاشعوية . ولم يبق بعد ذلك الا الاعلان بالنبوذ .

ومع كل هذا استطعت ان اؤلف بسمي نكتب الحسة . ولكن كان يمكن ان تكون احسن مما حملو الي كنت قد وجدت المناخ الحري الذي لا يمارس «ثرف والراحة والاسانية» .

وقد كان مناساً ، بحكم المستعمرين والمستبدن ، يمارس كل هذه الفصل ويدعو الى الرذيلة والحسة والندى في الأدب والصحافة .

لقد ألفت كتابي « تربية سلامة موسى » وهو حوار في «دب الترجمة الذاتية» . كنته باحساس النفس وتمكيد القلب على حياتي ومحاولاتي في تربية نفسي . وظني ان المتقنين قد انتقموا منه . وربما يكون هذا الكتاب أحب الكتب الي .

ولكن ادع الكتب لقراء هو « نظرية التطور وأصل الانسان » . فاني أدته عن قصد وهو أن أحطم به الضيقات التي تفصل بين المسلمين والمسيحيين واليهود . وظني اني نجحت في ان اقطع بعض الامتار في الرحلة الطويلة الى الهدف الاخير نحو ايجاد مجتمع عصري وقيم انسانية .

وأنا أعد نفسي ، كما وصفني صديق ، إلى « سكرتير الحضارة الاوروبية »

في مصر ، فأنا ادمو البيا . ولكي لا احمي محاسنها من نوحش واستنلال واستغلال .

أنا ادمو الى الحضارة الاوربية في نظام اشتراكي . ولكي لم اؤلف كتابا في هذا الموضوع لأن المناخ الذهني لم يكن يسمح لي بذلك . واعتقادي اني مستطيع اخراج هذا الكتاب بعد ستة او سبعة اشهر .

ولكني ارجو القراء ألا يفهموا اني كاتب ناجح مقروء مثل اولئك الكتاب الذين يباع مؤلفاتهم بمشرات او مئات الالوف في كوربلا . او اولئك الذين مدحوا فاروق وقبلوا بديقه فانوا الجواهر والالاف والاموال .

ولست أسفا على هذا . فاني كاتب يساري أي معارض للمصر الذي يعيش فيه والذي احول ان اغير عاداته - عادات المثقبي وعادات الفهم مما - لقد ذكرت اثنين من مؤلفاتي . (١) الباقي فأنكره لحكم القراء .

جواب الاستاذ ذوالنون ايوب

١ احاطتم عندهم ذكرتم في رسالتكم ان السؤال لا يطرح من احراج ، بل والاصوب ان تقولوا بانته مخرج كل الاحراج . فما عسى ان يقول كاتب عن كنهه وآفاره ؟ أتواضع ليقول آس لا شيء ؟ أم يتجسس يدعي انها كل شيء ؟ وتساوي أيا الاستاذ عن كنه ، أو لذي كتب حقا ؟ لا ريب في اني قد نشرت ما يطرب الاثني عشر مجموعة من الاقاصيص بعضها بهم ست اقصيص بعضها عشر ، ومصنعي متوكلين يمكن ان تسبها صكتيين ، ونشرت غير ذلك عددا كبيرا من المقالات والآراء في مختلف المجالات والمصنف قد تكون كتابا مستترعا ، حبيبا ، لوجه . قد عسى ان اقول عن كل هذا عندما سأل مثل هذا السؤال ؟ اخيرة لا تجدي ولا تناس من الجواب . هي ان كل ذلك لا ينفي من ان اتوسى الصدق في الجواب ، عاني في كل بحث اسطره ، أو قصة اصفا ، او جواب على سؤال . ولبدأ بالخبر الذي دعني ان اكتبه ، فأقول انه دافع اجتماعي بحت . واليك قصة تدرسي بالخبراتي في زمرة الكتاب . لقد كانت المواضيع العلمية تستوي في فوائدها تدريسية ، ولهذا ما دعني الى تدريس الرياضيات في دراستي العادية . ولكنني كنت نفس الوقت مولعا بالادب ، وبلمس القصة بصورة خاصة . فكانت قراءة الكتب الادبية والقصة كل ما يشغل وقت فراغي من يوم ان طفت القراءة والكتابة ، فالتفتين العربية والانكليزية . ولقد كنت كبير الملاحظة والانتقاد لكل يرمي في حياتي اليومية . وقد حدث في حياتي في اني طيفه ان اصطلمت بيس الجهات الحكومية اصطداما لنبي ، بل ابعظي ، واظن ان الكثير ممن المناقصات في المجتمع وفي منطق رجال الحكم يرجع الى عوامل خفية تكاد تنهم كل نواحي الحياة عندنا ، فأقارني ذلك وأوجد في الرغبة في التعبير عن هذه الثورة ووجدت قناة وبصورة غير احتيادية تقريبا ، أعبر عن آرائي وحالة تجاري واعتقادي في كتيبات رخيصة الثمن ، سيرة التداول ، قرية ان الاهتمام ، فيها ما يقري على القراءة . وهكذا كان من الطبيعي ان اسجل انفسا لاتي واتصاعاتي وغنياتي وآرائي باللوب قصصي هه متعة وفائدة ، وهذه الاقاصيص لا تناول افرادا بل نماذج وحالات عامة .

وكان شعاري في كل ذلك الصدق ، أولا ، الى حد التعرض للخطر ، والامانة ، ثانيا ، الى درجة ان توم بعض الناس ان المقصود بما اكتب اغراض معيونة بالذات ، حتى استمار يصمم اصحاء قسم من شخصيات قصصي فأطافوا بها على أناس متقدين معروفين ، فعملوني معط نعمتهم . والساعة والوضوح وقوة الايمان ، ثلثا ، الى حد التأثير العميق في نفوس عدد لا يستهان به من القراء ، بل في نفوس كل من قرأها تقريبا ، ولست اصبحت اذ اقول ان رائدي كان ، وما زال ، حبس النية والتميز بالواجب كفرد

يعيش في مجتمع . فا استندت محاسنتي ، لا ، لا - هذا اذا لم اقل بان حسرت بسبب مالا - ولا مركزا ، لأن السلطات حارت نظر الي بصر شديد ، مما جعلني في مؤخرة اقراني ورفاقي في الخدمة . أما المتاعب فعدت عينا ولا حرج ، وتحدث هذه المتاعب بالصفة التي اثبتت حولي .

فقد قال أناس - هذا رجل يفهم نفسه في غير اختصاصه - وقال آخرون هدم ماهر يعرف كيف يتجنب الخطر ، وقال البعض وصولي يطلب الشهرة ، وأخيرا توم بعض السذج من المثاقدين مالي اثبوا عرشا : فأرادوا ان يهزلوا عنه . فاستعاب بهتير بالشم والسياب ، والتجأ آخرون الى التقلب والتضاد والمعاوي الطولية . ووجدتهم جميع ضالين بانهن المستند من مصادي بعض الاتجاهات المتحررة في الفنون الحديثة . أن بعض هؤلاء اللناد يقبسون غيوب الادب بتأديس فنون التصوير والموسيقى ، تأسين ان للادب مجالات اوسع لأنه لاهل المتعلق والفكر والفكر ، فإذا ما ولد الادب فكمرة عند الفارس . فلأن ذلك من ميراثه ، وإذا ما وجد فيه موسوع فلأن ذلك من حسنه . وقد قال بعض هؤلاء اللناد الى حد ان حتموا على الاديب الحق من الاتجاه السياسي ، تأسين ان الاديب بل والمصور والنحات والموسيقار ايضا يتكامل بنفس ثقافته ، وأن من أهم تقاض المثقف ، في الوقت الحاضر ، وفي شكل حين ، ألا يعلم الى اين يسير هذا العالم الذي هو احد غراذه ، ولا يسوي ما بهر لذيها وما يفيدها ، فتره يتساهل فلسفة لاهي . والمذاهب اليسارية بدعوى التزعم والسمو . لقد ذكر سلامة موسى في حوار على استفتاء نشر في هذه المجلة ، ان الاديب لا يكون انسانا اذا لم يكن اجتماعيا . فتنصب نادم معروف من هذا صفا كبيرا ، تنصب ان يقول ذلك كاتب كبير كلمة موسى : " انا ما تنصب الا يقول ذلك رجل سلامة موسى ، " دم يسمى كاتبا كبيرا . ان القدر غير الموجه لا يساري اكثر من منظر عام حال بين الحكمة والعقل ، وان المثالي وما تسنده من هو " يظهر الفنان في ان الاساليب تتغير وتغير ، ولكن الآراء الصائبة هي الاحصاري بده الخفوة في المنطق ، والفنان الذي غايته القصة الخجدة والنية القصة ، لا يختلف كثيرا ممن موقف فرد او دب . واجب ان اذكر بانني اني ان اكون من زمرة الفنانين الواعين ، وانني لساثر على الطريق بقدر ما يستطيع حلي قديمي . ولكي لن ابتعد عن فهم الجمهور بقصد التمثيل والخطو ، ولا اريد ان أسف في التمييز الى حد الوقوع في قوس القصة البديعة بدعوى التصوير لمعادق والتشديد . ولا اجمع بين هذين التفتيع بدعوى اتباع أحدث الأساليب في الكتابة . لست إلا عنصرأ في مجتمع متفاض على قدر طاقته ، في حيل حياة افضل ، بالاصوب الذي يحسنه ويشهد الله اني لا اؤرم شهرة او جودا ، واما الاعمال بالنيات واللام .

جواب الدكتور عمر فروخ

تفهم كتي مصين راسمين الكتب التي قصدت تأليفها انتاعا بوجهة نظر او بعد درس خاص ، وهي - ابر تمام - حكم المرة - اخوان الصفا - ابن ياح - التصوف الاسلامي - الشير والاستعار في ادلاد لغوية . ثم هناك كتب دعيت ان تأليفها مقتضيات التدريس . من هذه لكتب : الحجاج بن يوسف - عمر بن ابي ربيعة - الرسائل والمقامات - احمد شوقي - ابن خلدون - الفار ياد - شار بن برد - ابن طفيل وسواها . انا كتب القسم الاول فيها بعد خاص ، ان منها ما اقصي متين مسمن العمل المتروك ككتاب (ابر تمام) وكتاب (اخوان الصفا) : وببعضا احتاج الى عشر سنوات من العمل المتجمع مثل كتاب (للتصوف الاسلامي) - التتمة على الصفحة ٧٨ -

رحلة التنافسية
إلى النقد العربي
القديم

معجب العلواني

تعددت الدراسات النقدية في العالم العربي التي جعلت نصب عينها مناهج حديثة تسعى بها إلى تحقيق شعرية النص الأدبي. ولما كانت التناصية، في صورتها الحديثة، من أبرز المنطلقات للدرس النقدي الحديث فقد تضمنت دراسات شتى مظاهر من العود إلى الثقافة العربية رغبة في تجذير هذا المصطلح في الوعي النقدي.

أثمرت هذه المحاولات الجادة لتكريسه بإحجاز نقداً تتلمس الشبيه إجرائياً أو المائل اصطلاحياً لتلك الرؤى النقدية من مصادرها المختلفة، وهي مصادر لم تكن كتب الأدب العربي القديم سوى الجانب اليسير منها. ذلك ما يتجلى بوضوح لدى سير أغوار التراث العربي، إذ يتكشف مدى اشتغال هذا الموروث على ملامح كان منها - على سبيل المثال - المنجز التاريخي والفقهى وغير ذلك من العلوم، وهي التي تلمح إلى أن العرب كانوا على وعي بشظايا هذه الظاهرة التي عنوا بها في الدرس القديم.

مع بداية الثمانينيات بدأت بواكير الالتفات النقدي العربي إلى مصطلح التناصية بعد الانتشار السريع لمفهوم الحوارية الباختييني مع إرهاصات تكونه مع الباحث الروسي (ميخائيل باختين: M. Bakhtin) الذي وسع مفهوم الحوار في الرواية في سعيه إلى البحث عن مكونات الرواية النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وقد رأى أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيائها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وغير أدبية كالدراسات العلمية أو الدينية وغيرها، ولذلك فهو ينتهي إلى الرواية بوصفها نوعاً أدبياً مازال قيد التشكل.

وكانت البلغارية (جوليا كريستيفا: J, Kristeva) أول من ابتدع هذا المصطلح في دراساتها النقدية بين سنتي 1966 و 1967م، مع أنها أشارت إلى استعارتها له من باختين إذ اعترفت بفضلها في التنظير النقدي له في إطار الشكلائية الروسية، بينما كان بارت وكريستيفا يستعملان هذا المصطلح في سياق نظري عام متصل بالكتابة النصية.

ثم توالى الجهود التي فعلت هذا الحقل عند الناقد الفرنسي (رولان بارت: R, Barthes) الذي أثرى هذا المصطلح في دراسات كانت إرهابات بتبلوره في الثقافة الغربية في عام 1973م ولاسيما في كتابه (لذة النص)، وتعد دراساته إحدى أبرز علامات تبلوره في الثقافة الغربية. وأخيراً حاول الفرنسي (جيرار جينيت: G, Genette) أن يحول هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقه في كتابه (أطراس: Palimpsestes)، وهو الكتاب الذي نقل فيه موضوع الشعرية، وقام فيه بمحاولة لجمع شظاياها ونشأه.

وكان لازدهار الحركة النقدية في النقد الغربي وتنامي الجهود حول التناصية أثرها الإيجابي في النقد العربي، فقد تضاعفت الجهود العربية في إثراء هذا المصطلح عبر النقل والترجمة من اللغات التي نما فيها. وفي ظل هذه المتابعة الحثيثة أنتجت دراسات نظرية كثيرة، وأنجزت دراسات تطبيقية على نصوص أدبية مختلفة، وخصصت دوريات نقدية أعداداً خاصة لمعالجته، فقد خصصت دورية (ألف) القاهرة للتناصية عددها الرابع في 1984م، كما أسهمت مجلة (الفكر العربي المعاصر) بعدد خاص عن التناصية في عددها الصادر في كانون الثاني 1989م، وكان ممن كتب في هذا العدد (عبد الوهاب ترو) عن مصطلح (الإنتاجية) عند كريستيفا مستعرضاً بعض الجهود الأخرى لباختين وجينيت.

إلا أن هذه الجهود قد اتخذت مسارين اثنين: يتمثل الأول في

الاقتصار على معالجة المصطلح وتطبيقاته في صورته الحديثة دون العود إلى النقد القديم، ويسعى الثاني إلى استلزام ملامح من النقد العربي في ضوء هذا الإنجاز الجديد، لكن هذا الاستلزام لم يكن على هيئة أو صورة واحدة إذ بدا في صور افترضناها موضوعاً لهذه الورقة مع ضرورة الالتفات إلى طريقتين اثنتين لهذا الاستلزام وتتمثلان في النقديات المضمنة أثناء التناولات النقدية، أو المعالجات العامة للموضوع ذاته في البحوث والدراسات.

لم تظهر الخطوات الأولى في هذا التناول النقدي الحديث على استحياء ولكنها بدت على جانب كبير من الأهمية، إذ تم إنجاز التكريس لهذا المصطلح من زاوية أو زوايا معينة كان لها تأثيرها على الدراسات اللاحقة، ما جعل بعض الباحثين يشيرون كثيراً إلى سوء الفهم له وطريقة تلقيه في ثقافتنا العربية، واختلاف صورته لدينا عن صورته في منابعه الأولى.

ومع أن هذا التساؤل له ما يبرره إلا أن هؤلاء لم يلتفتوا إلى أن سوء الفهم للتناصية لم يكن مؤطراً في حدود الأرض العربية، بل تجاوزه إلى الأرض الأولى التي تنامي فيها هذا المصطلح. فالنقاد الغرب الذين تداولوه تنوعت وجهات نظرهم.

لقي هذا المصطلح عدداً من الاختلافات المنهجية وكثرة التعاريف منذ لحظة انطلاقه مع رؤية كريستيفا، وذلك لكثرة الأقلام التي تلقفته في النقد الغربي فأشاعت فيه التعدد غير النهائي. إن هذا الاختلاف والتعدد يمكن أن يقرأ في الجانب الإيجابي الحسن إذ يتوضع في جانب من (الشراء غير النهائي) الذي صاحب المصطلح، ويبدو ذلك أمراً طبيعياً إذا عرفنا أن من أبرز ملامح هذا المصطلح في ذاته اللاتناهية وعدم البراءة.

وربما يتفق هذا العرض مع ما ألمح إليه (مارك أنجيينو) أحد المنظرين لمصطلح التناصية من أن المسألة ليست في معرفة ماذا نعني بالتناصية لكن : فيم تستخدم ؟ لأي شيء يصلح التناص أو يستعمل، وهل جدواها مرتبطة باللمحظة التاريخية. إنه أداة نقدية تسمح لنا بإثارة إشكالية نقدية وفكرية أكثر منه مفهوماً محدداً بدقة⁽¹⁾.

أما حين نلج إلى الجانب السلبي للتجربة فسنعود إلى إشارة أخرى مرتبطة باتهامات كثيرة للمصطلح، فهذا هو أحدهم يؤكد على وصف التناصية بأنها « مصطلح أسيء فهمه منذ ذلك الحين إذ كان مستعملاً ومستهكاً كثيراً على جانبي المحيط الأطلسي، إذ ليس له علاقة ما بأمور التأثير لكتاب على آخر، ولكنه إبدال موضع أو أكثر من أنظمة الإشارات إلى موضع آخر »⁽²⁾ وسنعجب حين نعلم أنه يتصل برأي أحد المتابعين في الغرب لهذا المصطلح، وهو (ليون روديه) مترجم كتاب (الرغبة في اللغة) لجوليا كريستيفا.

وهناك رأي آخر يتوافق مع سابقه في أن التناصية التي دعت إليها كريستيفا « مصطلح أسيء فهمه، فهو لا يحيل إلى إسناد مرجعية الكتاب إلى الكتب الأخرى، ولكنه يشير إلى تداخل الاختراقات في الممارسات الدلالية »⁽³⁾.

وإذا أعدنا النظر إلى الجانب الآخر مرة أخرى سنلمح ما أشار إليه (مارك أنجيينو) الذي عد ترجمة ما كتب عن التناص عن مدرسة (تارتو) إلى الفرنسية سبباً في التعدد غير المجدي لهذا المصطلح. وبينما حمل النقد العربي هذا العبء أضيف إليه أعباء أخرى، وهي تتمثل في صورة المصطلح في التراث النقدي. ما أسهم في إنتاج ذلك التعدد بوصفه وجهاً إيجابياً في الدرس النقدي، إذا سلمنا أن البحث النقدي لا تعنيه

ولا تعوقه على الإطلاق التعريفات الكثيرة والمتعددة وغير المتجانسة لمصطلح التناص، بقدر ما تعنيه المناهج التي أولت وجود التناص في النص⁽⁴⁾.

لذلك كله كان التساؤل بعد هذه التوطئة التي تؤكد على بعض مسارات الرؤى المتعددة المنبثقة من مراجعة التناولات النقدية الحديثة، وكان السعي إلى إجابة أو إجابات بشمولية لا تقف عند دراسة أو أكثر، ولكنها تتناول التناصية في ضوء إعادتها إلى حقول نقدية من الموروث العربي، وعلى أي المستويات تتم بلورتها في مهاد هذا التساؤل المقترح: كيف ارتحل النقاد العرب المعاصرين بمصطلح التناصية إلى بعض الحقول النقدية العربية القديمة؟ وكيف نقرأ آثار تلك الرحلة؟

لن تهدف هذه الورقة إلى منح إجابات جاهزة حول اشتغال النقد العربي القديم على مصطلح يحقق شعيرة النص الأدبي كالتناصية، وإمكان التشاكل أو الاختلاف، ولن تعطي أحكاماً نقدية فيما يتصل بآراء استلهمت تلك المفاهيم القديمة، ولكنها ستضمن محاولتين اثنتين:

الأولى: استخلاص الاتجاهات النقدية الحديثة حول تلك المفاهيم النقدية التي يمكن أن تحمل ملمحاً أو ملامح من التناصية. والثانية: إنجاز قراءة جديدة تتوسل إلى الشمولية في تناولها، وتأمل أن تضع أسئلتها الأولى أمام هذه المفاهيم والرؤى.

حقول قديمة برؤى حديثة

يتضمن القسم الأول من هذا البحث تلك النقذات التي تشير إلى الأفكار النقدية العربية في حقولها القديمة، وهي المفاهيم التي رأى بعض النقاد العرب المعاصرين أنها تتقارب بصورة ما مع حقل التناصية النقدي

مع انبثاق مصطلحات أكثر فاعلية من فضاءات هذا الحقل، إذ تضاعف عدد دارسيه وتزايدت مصطلحاته ليبدو المفهوم الأكثر ملاءمة لتحقيق شعرية النص. وقد تنوعت الحقول النقدية التي رآها نقادنا تتصل بالتناصية، فكانت مفاهيم السرقات والمعارضات الشعرية والاقتباس والتضمين والحفظ الجيد من المفاهيم المتداولة في الدرس النقدي.

(أ) السرقات الأدبية:

أعاد أغلب النقاد العرب المعاصرين إلى السرقات الأدبية وهجاً نقدياً جديداً، بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملايساتها، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته. إن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جذوراً أو أصولاً للتناصية كان لها من الشبوع ما أوحى، أحياناً، بتطابق تام بين التناصية والسرقات، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناصية في علاقتها بموروثنا النقدي على أن السرقات تحمل صلة ما مع التناصية. من هنا كانت الحاجة إلى استعراض هذه الرؤى والأفكار في مستوياتها المختلفة:

1) السرقات الأدبية عبر مصطلح التناصية وتصحيح الرؤية القديمة:

ظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدنا القديم بآليات جديدة هاجساً لعدد من النقاد المعاصرين، فهم يشيرون إليها بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرية الحديثة. وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع اختلاف مشاربهم، ومن أشار إلى ذلك عبد الله الغذامي الذي عرض لمصطلح التناصية بعده «نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم»⁽⁵⁾. ويبدو فعل التصحيح المقترح في هذه الرؤية متصلاً بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت مسائدة ورمت

بظلالها على السرقات الأدبية مع كون بعض النقاد القدامى تباعدوا عن ذلك، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة.

2. السرقات الأدبية بوصفها شبه نظرية قديمة تحتاج إلى إعادة البناء:

ومن أبرز هؤلاء الذين رأوا في السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد عبد الملك مرتاض الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها، وذلك بعد أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة. وختم بحثه بالإشارة إلى كون التناصية «تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى». وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية⁽⁶⁾.

وقد كان لمرتاض مراوحة في تصنيفه للسرقات من الفكرة التي ابتدئها في عنوانه مع - تأكيده عليها في أكثر من موقع - إلى النظرية التي عرض لها في بحثه، مندفعاً إلى ضرورة إقامة بناء جديد على أنقاض بناء السرقات «ولعل من أكبر القضايا النقدية، التي تصادفنا في التراث النقدي العربي أن تكون نظرية السرقات الشعرية التي كان معظم النقاد العرب القدامى قد تناولوها بشيء من التحليل. فما حقيقة هذه الفكرة التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟».

ومع اتفاق الدعوتين السابقتين للغذامي ومرتاض في كونهما تمثلان اقتراحاً لتحديث السرقات الأدبية إلا أنهما تفترقان في تصور كل منهما وموقف كل منهما في النظر إلى السرقات أولاً، ومن ثم إمكان التعبير وشموله. فقد كان مرتاض مندفعاً إلى ضرورة الإسراع في إيجاد الحل معتمداً على ضرورة الابتعاد عن (الخضوع والخنوع).

وقد أثار ما اقترحه مرتاض موقفاً نقدياً في عمل تال قدمه صالح الغامدي في الدورية نفسها بعنوان (تعقيبات وملاحظات على السرقات والتناص) اقترح فيه عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار (سبقناهم)، ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناصب، ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة «لأننا نعتقد بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى اكتشافها بصورة أو بأخرى»⁽⁷⁾.

لكن النظرة إلى السرقات الأدبية وغيرها بوصفها تناصباً كانت محور عمل آخر انطلق من ذلك المنظور لمرتاض يمكن أن ندرج ما عرض له محمد عبد المطلب في العدد الثالث من الدورية نفسها بعنوان (التناص عند عبد القاهر الجرجاني) وقد ذكر في دراسته تلك ملامح عامة كالإقتباس والتضمين والسرقات ولامح خاصة بالجرجاني كالتشبيه والاستعارة.

3. إهمال النظر إلى السرقات الأدبية:

تندرج في هذا المستوى الدعوات التي عدت ملامح من التناصب موجودة في الموروث النقدي القديم ولم تحدد السرقات ضمن تلك الأفكار الموجودة لدى العرب التي تتوازي مع التناصب. ومن أبرز هؤلاء صبري حافظ الذي أهمل السرقات تماماً عند تناوله للتناصب، مع أنه أشار إلى مفاهيم قديمة أخرى، لكنه عد معرفة الاقتباس والتضمين والمعارضة من التطلع إلى معرفة منجز العرب في هذه المسألة، إنها نظرة تحمل تأكيداً على التطلع والتأمل للاستلهم بعيداً عن التعامل معها كآليات أو إجراءات تكون التناصب. وقد رأى حافظ ضرورة العمل على الحوار الجدلي الخلاق بين هذه المنجزات الحديثة وإنجازات النقد العربي في عهده القديمة»⁽⁸⁾.

4. الدعوة إلى التمييز والفصل بين المفاهيم القديمة والحديثة:

ومن أبرز من دعا إلى ضرورة التمييز بين القديم والحديث محمد مفتاح، فقد خصص فصلاً في كتابه (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص) وهو الفصل السادس الذي كان بعنوان (التناص) عرض فيه إلى التداخل الكبير بين التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى مثل (المثاقفة) و(السراقات). ومع إشارته إلى إمكان التطابق في بعض الملامح للسراقات الأدبية مع التناصبة إلا أنه يرى ضرورة التأكيد على «الدراسة العلمية التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط. على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية والأبستيمية التي ظهر فيها. ويؤكد على أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»⁽⁹⁾.

وهناك رأي يوافق - إلى حد ما - هذا الرأي لرجاء عيد الذي يدعو إلى ضرورة التحليل المتأن لما يعرف تحت مصطلح السراقات لأن ذلك سيزيل ضباباً كثيفاً تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته، وربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص لا لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق السرقة، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف⁽¹⁰⁾.

5. السراقات والإجبار في ضوء التناصبة:

التفريق بين السرقة والإجبار في النقد القديم في ضوء مصطلح التناصبة كان من أبرز الملاحظات النقدية التي رصدها محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) الذي درس فيه بنيات

الشعر العربي الحديث، ومع أن قراءته لتلك الحقول كانت مختصرة في إشارته إلى التفريق الذي أدركه العرب القدامى، فأشار إلى أن الشعراء والشاعرين فرقوا - في قراءاتهم المتفحصة - بين اللغة والأسلوب من جهة، وبنية الخطاب - أكان بيتاً أم قصيدة - من جهة ثانية. وهكذا أنزلوا الأولى منزلة السرقة، والثانية منزلة الإجبار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب⁽¹¹⁾.

ب) المعارضات الشعرية:

كانت المعارضات الشعرية - لأنها أحد الحقول النقدية القديمة - مستنداً آخر ارتهن إليه بعض النقاد العرب في توافقه مع التناصية، ولكنها جاءت تالفة في المرتبة بعد السرقات الأدبية، إذ نلحظ قلة الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحاً قديماً للتناصية، وقد عرضنا رأي صبري حافظ في ذلك إذ عدها مشتركة مع الاقتباس والتضمين في حملها لتلك الملامح، ولكن هناك إشارات أخرى اقتضت على المعارضات.

ومن ذلك ما لمح إليه عبد الرحمن السماعيل من توافق التناصية مع ظاهرة المعارضة الضمنية التي تأتي بشكل تلقائي بعيد عن قصد المعارضة الصريحة أو السرقة بسبب التداخل الشديد بين القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر. ويضيف السماعيل صورة لدعم اقتراحه في تطابق المعارضة الضمنية مع التناصية، ويعلل ذلك لأن ارتباط الشاعر بتراثه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها مستقلاً بنفسه أو مبتعداً عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملاً نفس السمات واللامح التي تحملها بقية الأغصان وإن اختلفت طولاً وقصراً⁽¹²⁾. ومن النقادات التي يوردها تلك الإشارة التي دونها الحائمي عن دور تداخل الكلام في كلام العرب، فهو كلام «ملتبس ببعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه

والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المتحفظ من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأقلت من شبك التداخل... ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه».

ينفي رجاء عبيد في بحثه الذي أشرنا إليه أن تكون المعارضة الشعرية تناصية، معتمداً في ذلك، في استهلاله على رأي لكروتشه يدعو فيه إلى عدم المقارنة بين نص وآخر أو الموازنة بين عمل وعمل، وهو الذي حدد فيه إنه لا يجوز أن نقارن نصاً بنص أو نوازن عملاً بعمل، فليست كل معارضة يمكن أن تندرج تحت التناص. وأخرج بذلك أغلب معارضات البارودي وحافظ إبراهيم من هذا المصطلح.

ويمكن أن يندرج تحت ذلك ما رآه سعيد يقطين الذي وصف النقائض بين جرير والفرزدق حير مثال لمفهوم لنصية الجامعة (Hypertextuality)⁽¹³⁾، وهذه العلاقة هي التي تصل بين نص أدبي (ب) ونص أدبي سابق (أ)، وهما يلتصقان ببعضهما. ويورد تركي المفيض العلاقة نفسها في دراسة عن شعر البارودي؛ بعد أن يحدد معاناة المصطلح في النقد العربي الحديث وذلك في تعدد الصياغات والترجمات التي شكلته عربياً، في عنوان بحث واحد جمع فيه التناص والمعارضات (التناس في معارضات البارودي)⁽¹⁴⁾.

ج) الاقتباس والتضمين

يقترح عدد آخر من النقاد الاقتباس والتضمين بوصفهما فكرتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث (التناصية)، ومن هؤلاء النقاد صبري حافظ الذي أشار نظرياً إلى ذلك. وقد عرض رجاء عبيد للتضمين فيعبده ألصق من غيره بالتناص وهو يراه حاملاً لوظائف عدة منها توثيق

الدلالة أو تأكيد موقف أو ترسيخ المعنى أو لموازرة نص رفضاً لمقولة أو نفيًا لمعتقد وهو يستبعد الاستشهاد المجاني والتداعي الذهني من ذلك. ويختلف رجاء عيد عن سابقه لكونه قام بإجراء بعض الممارسات النقدية على نماذج من شعر أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وغيرهما من شعراء العصر الحديث.

ويعدد أحمد الزعبي مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد على أنها نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً ويسمي هذا النوع (التناص المباشر)، وهو الاقتباس بلمغة النص نفسها التي ورد فيها، وضرب أمثلة من ذلك: الآيات القرآنية، والأحاديث والأشعار والقصص، أما ما يقتبس بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز فهم التناص غير المباشر (15).

إن بعض الدراسات التي وسمت نفسها بالقراءة التناصية التي ارتكبت إلى الاقتباس في النص المقروء، ما أدى إلى إلغاء وظيفة التناصية بوصفها قراءة متكاملة للنص، لا تقبل إلى التجزئة أو الاقتباسات الظاهرة التي يشملها النص قدر توظيف ذلك كله في إطار نصي مقترح يتضمنه نص آخر.

د) الحفظ الجيد

كان لمرتااض إشارات أخرى في بحثه الذي عرضنا له سابقاً عن السرقات والتناصية مثل إشارته إلى المصطلح الذي ذكره القاضي الجرجاني (الطيف السرق)، وإشارته إلى (الحفظ الجيد لابن خلدون). وفي مقدمة ابن خلدون تتبلور تلك الأفكار السابقة، وتنتجلى بصورة أكثر

دقة، حيث يصدر آراء نقدية هامة تتسم بالجدة، فقد أكد على (ثقافة الشاعر)، ورأى أن اللسان لا يقوم إلا بالصناعة والتدريب، وقد خصص فصلاً سماه (في صناعة الشعر وتعلمه) كان من أبرز ما أورده فيه (الملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة).

لقد قدر «ابن خلدون» أهمية المحفوظ وجودته، فبقدر جودته يجيد المبدع استعمال تلك الملكات الشعرية، أو النثرية، حتى أن الشاعر يتميز عن غيره من العروضيين والفقهاء والبلاغيين، لأن له قوالب أجاد وضع كلامه في إطارها ويبدو الحفظ الجيد ولطيف السرق كما نلاحظ أمرين متصلين بالمؤلف الذي غلب على طابع المنجز النقدي العربي؛ فقد حث ابن رشيق الشعراء على حفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب.

قراءة الرحلة

إن جميع النقادات السابقة التي أوردتها ليست سوى نماذج من التناول النقدي لتلك الأفكار النقدية القديمة في ضوء مفهوم التناصبة، فالتجربة النقدية الحديثة أنتجت عدداً كبيراً من الدراسات النقدية التي وظفت التناصبة واستثمرتها نظرياً أو ممارسة، ونجدد الإشارة إلى هذه الآراء النقدية لها أثارها الإيجابية الكبيرة في إثراء التواصل مع هذا المصطلح الحديث.

أسهمت هذه الاستنتاجات في سهولة نقل المصطلح ذاته إلى القارئ العربي، ومكنت كثيراً من الدراسات التطبيقية أن تقوم على أساس من هذا التداخل بين المفاهيم، لكنني أعود، بعد هذا الإيجاز للتجربة، لأقدم قراءة لهذه القراءات السابقة لمصطلح التناصبة وما نتج منها من انشغال لحقول نقدية قديمة كانت مخبوءة عن النقد العربي الحديث، وهي قراءة تستبعد الموافقة مع تلك المقترحات، أو الموافقة فيما عرضنا له من نقادات،

إنها محاولة تشير التساؤلات وتمتنع عن الإجابات المحددة، وتستسعى إلى تشكيل بعض المحددات في سبيل نقد إضفاء ملمح تناصي على هذه الأفكار السابقة.

أوجد هذا المدخل الذي عرض لتجربة المصطلح النقدي وانعكاساته في الثقافة العربية عدداً من الأسئلة التي لا أخالها تقبل إجابات جاهزة وسريعة، ولكنها تأمل أن تضع بعض المحددات التي تنطلق من المصطلح النقدي الحديث في ذاته لتتجاوزته إلى ما تم عرضه من أفكار نقدية.

كان منطلق أغلب الباحثين الذين أحالوا إلى السرقات أو التضمين أو وقع الحافر على الحافر مرتين إلى كون هذا المصطلح الحديث يحتاج إلى إعادة درسه في إطار من الوعي النقدي العربي ولذا كان الاستلham السريع لصياغة المصطلح في وضع يتلاءم مع النقد العربي الحديث، وكانت أولى مراحل تلك الصياغة مع (التنصية) في الترجمة النهائية التي استقر بها الحال في النقد العربي للمصطلح النقدي الغربي Intertextuality هذا المصطلح الذي مر بترجمات كثيرة ومنها (تداخل النصوص) و(التنص). وقد ظهرت الحاجة إلى هذا الإلحاق في التنصية حينما تعددت المصطلحات التابعة له وتشعبت استخداماته، ويأتي ذلك في إطار ترويض الخطاب النقدي للمفهوم حتى يصبح متصرفاً فيه بالقصوغ والاستنباط حتى ينصاع قلبه الصرفي ليفرز صوراً جديدة مبتكرة⁽¹⁶⁾. في الجانب الآخر، وينظرة إلى المصطلح الغربي نفسه، سنجد أنه يصل بمادته إلى مفردة لاتينية دالة على الاختلاط والنسج، ما يشي بنقل الفاعل إلى حقل مشترك، والفعل هنا مغيب الفاعل. وتستحضر مفردة التنصية في نطقها ذلك النسج والاختلاط مع كون هذا يعود إلى مادة المفردة اللاتينية لكنه ينبئ عن تفاعل حي، لعله لا يتصل بالكاتب قدر اتصاله بالنص.

أما المصطلح العربي المقابل (التنصية) فقد انبثق من (نص)

الفعل العربي الدال على الرفع والحركة والاستقصاء، وكلها أفعال تنقلنا إلى البعد الرأسي، وهي أفعال تشي بدور الفاعل. وتحمل هذه الصيغة علامات التداخل في صيغة (تفاعل)، ما يشير إلى تنوع وتعدد في التفاعل الذي يوجد في المصطلح لا في الجذر، بينما وجد التفاعل هناك في المصطلح وفي الجذر أيضاً.

لقد حددت المعاجم العربية ملامح من هذا فأشارت إلى النص باعتباره الإسناد إلى الرئيس الأكبر، وإلى أصل النص بوصفه منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها، وهو تعريف يتوافق مع محاولات البحث الدائمة عن صاحب النص الأول الذي تتصل به النصوص، ومن ذلك السعي الحثيث وراء صاحب نص بدئي، يمكن وصفه بالنص (الجنيني) والإغراق في محاولات تحديده؛ كان لذلك المسعى دوره الكبير في عدم الدقة في تلك العلاقات القائمة بين النصوص، إذا استثنينا علم العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي.

بدت تلك التحولات في الترجمة منسجمة مع التدرج الجديد في نقل المصطلح من عنصر إلى آخر من عناصر الاتصال الستة، حيث نقل اهتمام الدراسات النقدية من المؤلف إلى النص ثم إلى المتلقي. كان هم الدرس النقدي التركيز على المؤلف، وفي هذا السياق دعا ما يكل ريفاتير إلى التمييز بين ما يتصل بدور القارئ وما يتصل بالنص، وذلك في بحثه الذي عنوانه بـ (دينامية التناصية الاستجابة الإلزامية للقارئ) «وحين نتحدث عن معرفة التناص، فإننا يجب أن نميز بين المعرفة الحقيقية للشكل والمحتوى لذلك التناص ومجرد الإدراك بأن تناصا كهذا موجود ويمكن تقصيه تدريجيا في مكان ما. ربما كان هذا الوعي كافيا لصنع تجربة أدبية لدى القراء، ويمكنهم من ذلك إدراكهم بأن هناك بعض الأشياء مفقودة في النص: فجوات تحتاج إلى التعامل معها، مرجعيات لاتزال مجهولة،

إحالات ترسم ترديدات المتوالية في الشكل العام للنص الذي لم يكشف بعد. في حالات كهذه يكون إحساس القراء بوجود تناسخ كامن كافياً للإشارة إلى الموقع الذي سيظهر به ذلك التناسخ شيئاً فشيئاً. هذا النوع من استجابة القارئ الأولية يحتم التمييز بين التناسخ والتناسية. فالتناسية هي شبكة الوظائف التي تعين وتنظم العلاقات بين النص والتناسخ⁽¹⁷⁾.

إذا نحن أمام ثلاثة عناصر من عناصر الاتصال يمكن أن يتصل بها هذا المصطلح النقدي في صورة ما: المرسل والرسالة والمرسل إليه. فما يتصل بالمرسل (المؤلف) يندرج في إطار التأثير، وما اتصل بالرسالة (النص) يندرج في إطار التناسخ، وما يتصل بالمرسل إليه (المتلقي) يندرج في إطار التناسية، وهذا ما يجعلنا نعود لتلمس المفاهيم النقدية القديمة، ولكن ضمن التصور بالتركيز على المرسل إليه. وتبدو هذه الخطوة مهمة في التعرف على توضع ملامح من التناسية، لكونها فكرة قديمة في نقدنا العربي، في العنصر المتصل بالمؤلف، وهو أمر كان له آثاره التي سنلمح بعضاً منها. إن معرفة النقد العربي لظاهرة التداخل والتشعب في الكلام متعددة، لكن هذه المعرفة جاءت منصبية على المرسل، إذ أكدت على دور المؤلف ليس فيما ورد من مقاطع نقدية فحسب، ولكننا نلاحظ ذلك في أسماء الحقول ذاتها، فالسرقاات ووقع الحافر على الحافر وتوارد الخواطر والحفظ الجيد تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذات والاهتمام بهذا الجانب. إنها تستحضر المرسل وتؤكد على دوره الأهم.

يتحدد لدينا بعد ذلك سؤال الحقل النقدي القديم نفسه الذي كان مرتيناً إلى المؤلف، لنتجاوزه إلى الحقل موضوع التناول الذي يمكن وصفه بأنه مختلف، فبينما كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه المفاهيم القديمة من سرقاات ومعارضاات وغيرها، انطلقت دراسات التناسية من

الحقل الروائي مع باختين الذي كان يبحث عن المكونات النصية للرواية، ومع كريستيفا التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرواية، حيث أقامته على البناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصصت جهودها لتعميقه وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة. وقد عدت كريستيفا رواية (جيهان دوسانتري) الرواية الوحيدة من كتابات «دي لاسال» التي تكون نسخاً وتجميعاً أو مراسلات سفر، أو رسائل مواساة، وهي حكايات تبنى كخطاب تاريخي، أو كفسيفساء لا متجانسة من النصوص. إن هذين المنطلقين يشكلان اختلافاً في تناول إلى حد كبير ويفضيان إلى تصورات سنعرض لها .

كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص الأول ويتنافسون في الكشف عنه بطريقتي الحفظ أو السماع بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفاعل في حركة الثقافة آنذاك، إذ تزخر كتب الأدب العربي بالترويج لهاتين الطريقتين، فهذا «ابن الأثير» يسعد بتنبيه جمهور المتلقين حول شعر «ابن الخياط» معتمداً على حفظه لشعر المتنبي «وكنت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسائة، ودخلت مدينة دمشق؛ فوجدت جماعة من أدبائها يلهجون ببيت من شعر ابن الخياط في قصيد له أولها: خذا من صبا نجد أماناً لقلبه، ويزعمون أنه من المعاني الغربية، وهو:

أغار إذا أنست في الحي أنه حذاراً عليه أن تكون لهبه

فقلت لهم: هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيب المتنبي في قوله:

لو قلت للندف المشوق فديته مما به لأغرته بفدائه

وقول أبي الطيب أدق معنى، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً،

ثم إنني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخطاط قد أخذها من شعر المتنبي» (18).

إن التركيز على دور المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضاً، وقد ساعدت القصيدة العربية لكونها أبياتاً شعرية على هذه التجزئة. ويرى بعض الباحثين العرب قد أولوا العناية الكبرى للمصنف الخاص من التفاعل النصي وهي أن يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد. وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن ينظر إليها من خلال النص في كليته. كان البحث عن الشاهد أساسياً في غلط تفكيرهم. وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين في ممارساتهم في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين من النص وعد ذلك من القراءة التناصبية. ما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزئية وخاصة جداً، لذلك كان هم الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية فيجد له علاقة سابقة ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحاً. يبرز لنا هذا بجلاء في حديثهم عن النص المحلل من خلال الصيغة التي حددها يقطين نحو:

قال الشاعر ...

ومنه قول الشاعر ... (19).

وقد تعددت ملامح هذه الظاهرة في التراث النقدي ولو عدنا إلى ما

يراه القاضي الجرجاني في ذلك لأدركنا كيفية التناول لهذه الظاهرة « وقد أحسن أحمد بن أبي طاهر في محاجة البحتري لما ادعى عليه السرقة قوله: والشعر ظهر طريق أنت راكبه فمنه منشعب وغير منشعب وربما ضم بين الركب منهجه وألصق الطنب العالي على الطنب وإنما أقول: قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا » (20).

يمكننا أن نستخلص من ذلك: إن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقدي قد شابها في أغلب الأحيان نظرة جزئية توسلت إلى أن تفتش في جزئيات النصوص وتبتسر بعضها، كما ترمي إلى محاولة التوصل للاهتة إلى النص الأساس أو ما يمكن وصفه بالنص الأول (النص الفحل) الذي انبثق منه بنیان النص الجديد. إن هذا الاهتمام لدى النقاد العرب القدامى لم يكن نابعا من تصور للنص الشعري كاملاً، ولكنهم اهتموا بالبيت الشعري المجرد الذي يوشك أن يختزل من سياقه حياناً.

ويضاف إلى تلك المحددات السابقة محدد آخر ويتبلور فيما أضافه التركيز على المتلقي في النقد الحديث الذي يشير إلى علاقة أخرى، لا تكتفي بتأثير السابق على اللاحق، فالمفهوم القديم لا يؤثر على المفهوم الجديد فحسب، ولكن التأثير يمتد إلى تأثير الجديد على القديم، وعلى ذلك كان من الضروري أن تهتم التناصية بالتبادل بين النصوص الذي لا يكون في إطار علاقة أحادية الاتجاه، بل يمتد إلى علاقات أوسع وأشمل، إنه يمتد ليكون ذا اتجاهات مختلفة، حين نقرأ رواية سقيفة الصفا بعد قراءتنا رواية العصفورية سيكون ذلك صانعاً لمرحلة جديدة من التلقي.

تظل التناصية مصطلحاً حديثاً كان له التأثير على المصطلحات السابقة ذاتها، إذ كان له القدرة على خلق اتجاه قرآني جديد للمسركات الأدبية التي تناولها القدماء. وينطبق الأمر نفسه على المعارضات الشعرية

وغيرها من الأفكار النقدية في حقولها القديمة، ما يشير إلى كون التناصية مرحلة جديدة ينطلق فيها القارئ مع النص، وهذه المرحلة تمكنه من جعل النص مفتوحاً أمام اللاحق والسابق والمعاصر في علاقات تتجاوز الموافقة أو المعارضة أو السرقة.

الهوامش

- (1) انظر : مارك أنجينو : التناصية بحث في انبثاق حفل مفهومي وانتشاره، ترجمة محمد خير البقاعي، علامات، ج 18، مارس 1996م، ص 124-156).
- (2) Kristeva : Desire in Language A Semiotic Approach to Literature and Art, Translated by Thomas Gara, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez Columbia University Press, 1980. p 15.
- وانظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونغمان، القاهرة، 1996م. (التناس).
- (3) John Lechte: Julia Kristeva, Routledge, London, 1990, P104.
- (4) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997م، ص 10.
- (5) عبدالله الغدامي: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993م، ط 2، ص 56.
- (6) عبدالملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات عدد 1، مايو 1991م، ص 69-93.
- (7) صالح الفامدي: ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناس، علامات ع 2، ص 183-189.
- (8) صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع 4، 1984 ص 26-30.
- (9) محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري استراتيجيات التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1986، ط 2 ص 119.
- (10) رجاء عيد: النص والتناس، علامات 18 مجلد 5، ديسمبر 1995م، ص 175-208.
- (11) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ط 1، ج 3، ص 183.

- (12) عبدالرحمن السماعيل: المعارضات الشعرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994م. ص 26.
- (13) سعيد يقطين: التفاعل النصي والترابط النصي، علامات ج 32، مجلد 8، مايو 1999م، ص 217-236.
- (14) تركي المغيض: التناسخ في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 9، عدد 2، 1991م، ص 85-154.
- (15) أحمد الزعبي: التناسخ التاريخي والديني مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 13، عدد 1، 1995م، ص 169-200.
- (16) عبدالسلام المسدي: المصطلح النقدي، مطبعة كوتيب، تونس، 1994م، ص 121.
- (17) Michael Wortton, Judith Still: Intertextuality Theories and practices Press, 1990. Michael Riffaterre: Compulsory reader response. P 56-78.
- (18) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محبي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990م، ج 2، ص 346-347.
- (19) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992م، ص 19.
- (20) القاضي المرحاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ص 215.

* * *

رسالة الى الشاعر العربي الناشئ

السيدة نازك الملائكة

« الى الشعراء الناشئين الذين كتبوا الي
يسألونني كلمة توجيه ولصح تعينهم على درب
القوافي »

٢٠٥

ايها الشاعر اليافع ،

كتبت الي على غير مامعرفة ، تسألني أن أوجهك في دروب اللحن ،
ومزلق الوزن ، والنية الجميل الذي يسموه لغة الشعر . وقد أحسنت
نفسك المتفتحة ان حماسة الشعر تجعلك بي ولو لم ألتق بك ، وأن
انسانية الجمال الرقيق ، وقربى الفن ، وروحانية النعم ، حرية بأن تكون
بطاقتك التي تقدمك الي ، وكان اندفاعك الطيب هذا جميلا ، لا يتبى عنه
من اصالة الشاعرية ولهفة الظموح . واستلمت رسالتك وتريثت أشهراً
وسنين لا أجيب عنها . ولم يكن ذلك عن سوء لقاء مني لك - فقد تلقيت
الرسالة محتفية - وانما كان سببه حرصي على أن أعطيك جواباً وافياً تنفع
به في تجنب ما يحف بك من مزلق شعري ، وما كان ذلك يحتاج لي الا بعد
انصرام هذه الاشهر والسنين التي انضجت تجربتي الخاصة وبصرتني
بطبيعة الظروف الاجتماعية التي تحف بالشعر في وطننا العربي اليوم .
ومثلها لا يحكم عليه في يوم أو اسبوع ، وانما لابد له أن يتمر في النفس
الملاحظة كما تنمو البذرة ، بطيئة مترفة ، لا يستعجلها شيء غير دافع الحياة .
وما أنا أجيبك على رسالتك لعلك نجد في رأيي ما يمينك على ارتقاء هذا
الطريق الروحاني الصاعد الى ذرى الخيال وقمم الفكر والجمال .

* * *

وأول ما ينبغي لك أن تدركه أنك شاعر ، وأن للشعر وظيفة خيرة
بؤديها الى الحياة والكون . لقد لمس الله نفسك لمسة النعم لكي تكون نبعا
من منابع القوة والجمال في هذا الوجود ، شأنك في ذلك شأن ضوء القمر
الذي يذير المسافات الغامضة في ظلمات الليل ، وشأن الانهار الباردة التي
تتحد وتغسل الفبار والجذب والعقم والجفاف ، وشأن فجر ندي يطلق
على الدنيا فيصبحها من سباتها . وانما نشبه الشعر بهذه القوى لانه
- مثلها - عنصر من عناصر الطبيعة له سطوتها وسحرها . ولقد منححت

القدرة على الرؤية المدركة والتعبير عنها لتكون صوتا من أصوات الله
الكريمة في الوجود ، وظيفتك ان تبدل على منسابع الجبال في
الاشخاص والاشياء ، وما لم تدرك من أنت ، ولماذا وهبت الشاعرية فلن
يتاح لك ان تبلغ الرسالة .

أنت يا شاعر طائر الجمال في هذا الوجود ، تبحث عنه في الطبيعة
بما تصوره في شعرك من مطامرها ودلالاتها وأسرارها ، وتبحث عنه
في النفوس بما يأسرك من صفاتها وعمقها وجدوها وحالاتها النفسية
وتناقضاتها وأهوائها ، وتبحث عنه في المواقف ، في صور البطولة والفداء
والتضحية ، في حنان الامومة وسخاء البذل العاطفي ، في نبل التماسون ،
وكرامة الصديق ، وعظمة الصمود ، وروعة الصبر ، وجمال العدل . ان
الجمال يأسر روحك حيثما وجدته فتتغنى به ، وتحتشد له في شعرك
الصور المنفوخة والاجزاء ، ومن حق هذا الجمال عليك ان تخلص له ، فاذا
فعلت تفتحت أمام بصيرتك قوى مذهلة تزيد شاعريتك تألقا واقتدارا .
وسرعان ما سميتكشف لك القابون الاعظم في حياتك وحياة الانسانية وهو
أن الاخلاق أعلى صور الجمال في الخليقة . واما الفرق بين الاثنين ظاهري
وحسب . أما الجمال فهو شيء محسوس يدركه البصر ، واما الاخلاق فهي
الجمال المعنوي الذي لا يرى وإنما تمحيسه النفس الموهبة ويدركه العقل .
ولذلك كان ادراك الجمال المحسوس أيسر على الاغلبية من ادراك الجمال
الاخلاقي . وأما أنت يا شاعر فقد وهبك الله قدرة الرؤية ، فأنت تلمح الخافي
والمبهم والبعيد ، ومن ثم وقعت عليك رسالة البيان والتعبير والكشف ،
تلين بها النفوس العليقة ، وتكشف الحجب عن العيون التي تنظر ولا ترى ،
وتبذر في القلوب والعقول بذور الخير والمحبة والعمل والقوة .

ولا بد لك ، عند هذا المفرق ، أن تلاحظ أن رسالتك لا تشبه رسالة
الواعظ اطلاقا ، لان هذا يدعو الى الاخلاق دعوة صريحة بالترغيب والترهيب
والبرهان والمثل . وأما أنت فشاعر لا تعظ بل تفني ، ولا تدعو الى شيء
وإنما تنفعل وتحيا وتتدفق . ان وسيلتك هي الصور الاخاذة ، والرموز
الموحية ، واللغة الشفافة التي تكشف بالظلال والالوان أكثر مما تكشف
بالكلمات . ومواعظك ، لا تؤدي مغزاها صريحا وإنما تمنحه للقارئ الموهف
الذي يلتقطها من ايحاء القصائد وجوها . وبسبب هذا ينبغي لك أن تتعلم
كيف ترقى الى مستوى التعبير عما تنبض به ذاتك الصامتة العميقة في ساعات
الكشف والمعاناة دون أي التفات الى السامع أو القارئ أو المجتمع . ان
الشاعر القومي الاعظم هو الذي يعبر عن نفسه فيجيء شعره معبرا عن قومه
جميعا ، وعن الانسانية نفسها . ففي أعماق النفس المتحلقة الصادقة تمحي
الحدود بين الفرد والمجتمع ويصبح الواحد كلا ، والكل واحدا .

واعلم ، أيها الشاعر الناشئ ، ان الشعر معاناة روحية موصولة ،
يصحب فيها الشاعر ذاته ، ويعيش متمتع النفس بحيث ينبض قلبه مسح

الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى . ومثل هذه المعاناة الخصبة لا تستطيع أن تعيش في الضجيج ، وإنما لابد لها من الصمت والعزلة والفراغ ، لكي تنبت ورودها وينضج عطرها . ولذلك نحتاج الى أن تتيح لنفسك شيئاً من انفراد تستسلم فيه الى التأمل ، وحياة الفكر ، واحتشاد الشعور . ومن لم يمنح نفسه ترف الاحلام وسكون العزلة لم يستطع ان يسمع صوت الله في نفسه . ومن ثم لم يستطع ان يبدع الشعر العظيم . وليست هذه دعوة الى ما يسمونه بـ « البرج العاجي » - وهو اصطلاح مترجم عن الانكليزية - لان عزلة الشعر لا تقتضيك أن تقضي عمرك وحيداً ، وإنما يريد أن تجد لنفسك وقتاً في اليوم أو اليومين تنصرف فيه الى عالمك الروحي والفكري لتجمع ورود ذاتك . وسرعان ما ستنهض في نفسك عوالم سحرية ومثل والحان ما تلبث حتى تضفي على الوجود غلالة من الخير والجمال والموسيقى . ولابد لك خلال ذلك من الصلة المستمرة بالحياة والناس حولك ، فان ذلك هو السرارة التي تلمس شاعريتك فتلهبها وتلهبها . وأنت انسان شاعر ، مكانك بين الناس ، على طريق العمل والهدف والحياة .

* * *

ثم بعد أن تناولنا هدفك ورسالتك في الكون ، ننقل الى الحديث عن الخلق النموذجي للشاعر وهو الخلق الذي يزينك ويساعدك في حياتك الشعرية معا . والقاعدة الذهبية التي ينبغي أن تقتسك بها هي أن تضع لنفسك مقياساً شعرياً عالياً كل العلو بحيث يقتضيك الوصول اليه دائماً وسهراً قد يستمر العمر كله ، فكلما ارتفع مستوى شاعريتك احسستها ما زالت دون ذلك المقياس واندفعت تلتهمس الوسائل للارتفاع ، وبذلك تستمر في الصعود الى أعلى خطوة خطوة . فإذا التزمت هذه القاعدة كانت لها نتائج ثلاث خطيرة ذات اثر كبير في نمو شاعريتك ، وسمعتك وأنا أدرج هذه النتائج ليتاح لك تأملها :

١ - هذا المقياس العالي سيحبك من الغرور الذي هو الصفة الشائعة في أوساط الشعراء الضعفاء . فكلما أعجبتك قصيدة لك تذكرت مدى بعدك عن مقياس الجودة فارتددت الى التواضع والتقييم السليم لنقص شعرك ، وبذلك تنهى للارتفاع خطوة في قصيدتك التالية . ان احساسنا بالضعف هو الخطوة الكبرى نحو تصحيحنا له ، وإنما الصعوبة في أن نصل الى ذلك الاحساس . والغرور ، أيها الشاعر الموهوب ، عدوك اللدود ، ليس لك عدو اخطر منه ، فهو يتآمر عليك في صمت لكي يقتل موهبتك ويبدد قواك الشعرية . وما من شاعر عظيم قط الا كان أميل الى رؤية معائب شعره من رؤية محاسنه ، وذلك من دون أن تضعف ثقته بنفسه ذلك الضعف الذي يقتل الحيوية ويميت القدرة . ولسوف يسوقك هذا المقياس العالي الى أن

تتفوق على أقرانك وشيكا فيعينك ذلك على استكمال ثقتك بنفسك
وثباتك على طريق التواضع والعمل *

٢ - سيمنعك مقياسك العالي من أن تندفع الى الرد على كل ناقد يقول
كلمة حق في شعرك يشير فيها الى ضعف أو يصحح خطأ * فان هذه
خصلة شاعت اليوم في صفوف زملائك الناشئين فتجد الواحد منهم
يتربص بالصحف فما يكاد ناقد يكتب توجيهها له حتى يدبج مقالا
فضفاضاً يبرر فيه معايبه بالحق والباطل وقد يهاجم الناقد ويشكك
في نزاهته * ومثل ذلك المسلك من الناشئ يدل على الغرور والطغيان
معا ، دون أن يخلو من قبح الشناء على النفس وهوانه * أما أنت فان
نموذجك العالي سيجعلك مستعدا دائما لرؤية موضع الحق في كلام
النقاد الذين يتناولون شعرك ، وربما عكفت على دراسة مأخذهم
عليك لعلك تنتفع بها في تقويمها * وقد تجدنا اراء سطحية أو متجنبة ،
فلا يغير ذلك من مسلكك الهادئ الواثق ، ولا يدفعك الى الرد وذلك
لأنك تدري انك ناشئ لا تخاو نظرتك من الفحاحة والحماسة ، ولأن
خلقك الطيب بعرك من الدحول في مجادلات عقيمة على صفحات
الصحف تفسد القارئ العربي وتشجع وقته ، ولأنك تعلمت أن تكون
أنت الذي يدافع عن شعرك وتؤثر أن يجيء ذلك من سواك * وبعد
فأنت تدري انك تحتاج الى الوقت في تنقيف نفسك ، وارهاف
قدرتك على الرؤية والتعبير ، واختزان الصور والمشاعر ، فكم تخسر
حين تنفق الوقت في كتابة مقال تدافع فيه عن نفسك * أليس ابداع
قصيدة جديدة خيرا لك وأنبه من ذلك ؟

٣ - والنتيجة الثالثة لعلو مقياسك هي أنك ستجد نفسك زاهدا في نشر
شعرك الاول ، وبخاصة في ديوان مستقل * لأنك تخشى أن تنصرم
السدين وتنضج شاعريتك فتندم على ديوانك الاول وتراه مزريا بك *
ولسوف تجد حولك دائما من يزين لك النشر المبكر ، لأنك تعيش
في عصر تجوع مطابعه وتبحث جرائده اليومية عن أي شيء تملأ به
فراغ صفحاتها فلا فرق عندها بين الورد والبصل * فمن لم تكن له
شخصية قوية تحميه من اغراء المطبعة وقع فيها * ولسوف تتعلم ،
تدريجيا ، ان تميز الجهة التي يصح أن تقبل منها التشجيع والدعوة
الى النشر * وأما قبل ذلك فستكون قاسيا في نقد نفسك فلا تتردد في
اتلاف أية قصيدة عاطلة من القيمة ، أو باردة الروح ، أو قلقة الجو ،
ليسير طريقك الشعري الى أعلى دائما لا يتوقف ولا يحيد *

على أن المقياس العالي قد لا يكفي لحمايتك من الاحابيل الخفية المبتوثة
في الوسط الادبي حولك * واطهر تلك الاحابيل ما اتخذ شكل الفكرة
الادبية الشائعة ولذلك ينبغي لك أن تعيش منتبها ، فلا تقبل أية فكرة متداولة
الا بعد النظر فيها والنسب من صحتها * فمن ذلك الفكرة القائلة بأن

الشاعر لا يقوى على رؤية عيب في قصائده ولا على تفضيل واحدة على أخرى لأنه يحبها جميعا كما يحب أولاده . ان شيوع هذه الفكرة في أوساط الشعراء قد يشل قدرتك على فحصها ، والواقع انها مظهر واضح لما يتصف به بعض الشعراء من سذاجة الجهل وغرور الضعف الادبي . واما الشاعر الموهوب المدرك فانه قد يؤثر من شعره قصيدتين أو ثلاثا ثم يتلف كل ما عداها مما نظم في عام كامل ، وليس ذلك عن قسوة منه ، وانما انه ينظر الى الذرى العالية ويرفض الوقوف على السعوح فلا يرضى بما هو دون الجودة . ولعلك تلاحظ ان تشبيه القصائد بالاولاد تشبيه فاسد مفرور ، لان الله الذي يخلق الاولاد اكمل قدرة واعظم فنا منا نحن الذين نصنع القصائد .

وعن هذه الافكار السطحية الشائعة في الوسط الادبي قولهم ان صدق الشاعر في التعبير عن عواطفه هو السر الاعظم في ابداعه . فكانهم بهذا يضعون الصدق على مستوى الجمال ، وكان الشاعر يستطيع ان يبلغ مستوى الابداع بمجرد ان يعبر عن نفسه تعبيرا صادقا . وحذار ايها الشاعر الناشئ من ان نصدق هذه الحرافة الشائعة . ذلك قد تكتب القصيدة الصادقة كل الصدق ثم لا تستطيع ان ترفعها عن مستوى الركاقة وضعف التأليف وسقم المحتوى . لا بل انك قد تكتب القصيدة الصادقة في تصوير مشاعرك ثم لا تكون قصيدتك صادقة فنيا . وسبب ذلك ان الصدق الفني الذي يرفع القصيدة شيء لا صلة له بصدق الشاعر في وصف احساسه . وانما الصدق الفني ان مفر القصيدة عن معاني الحياة الكبرى في خطوطها العريضة ، ومثل ذلك لا يستطيعه الا ساعر ناصح . لان الشاعر الناشئ قد يكون فح المشاعر بحيث يتعارض احساسه مع الدلالة العميقة للحياة والكون . أضف الى ذلك انك قد تكون أحيانا فرحاً فتجلس لتصف شعورك بالشعر حتى اذا فرغ وجدت بين يديك قصيدة كثيبة الروح يقطر الدمع من كل كلمة فيها . وتعليل ذلك انك وأنت فرح لا تخلو من أن تجد في قعر نفسك كآبة فكرية عائمة بلح أن تعبر عنها . ففي أعماق النفس تعيش حالاتنا النفسية جميعا وتختلط تجارب الفرح والحزن والغضب والرعى اختلاطا يجعل تعبيرنا عنها جميعا صدقا خالصا لا ريب فيه .

* * *

ثم نتناول دراستك التي تنهى بها مستقبلك الشعري ، وأول بند يسفي لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربي ، فإذا أحسست في نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر الى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين في علم الاوزان واشرع في دراستهما . وحذار من أن تصعي الى ما شاع في عصرنا من أن الشاعر الملهم يولد عالما بالاوزان فلا يحتاج الى دراستها ، فان هذه فكرة مترجمة من الآداب الغربية ، وقد أساءت الى شعرنا اساءة واضحة . ولو صحت لكان معناها ان سبعين بالمائة من شعرائنا اليوم غير

موهوبين لانهم جميعا يرتكبون أغلطا عروضية غير هينة . والمضحك أن هؤلاء الذين يرتكبون الغلط العروضي هم أحيانا الذين يفخرون بأنهم لم يدرسوا العروض .

ومصدق الامر في هذا الموضوع ان الشاعر الموهوب يستطيع أن يضبط الاوزان بكثرة ما يقرأ من الشعر السليم ، ولو دون أن يحفظ أسماء البحور وتفصيلاتها ، وانما المحذور أن هذه القراءة ينبغي أن تبلغ من السعة والكثرة درجة قلما يطيقها شاعر معاصر . فضلا عن أن في عروضنا العربي أوزانا غير قليلة لا تجد لها استعمالا الا ما ندر في زوايا الكتب ، فمهما كان حظك من الاطلاع ، بقي علمك بها لا يكفي لمعرفتها وضبطها . ومن ثم فإن الطريق المختصر الى ضبط الاوزان أن تبدأ حياتك بدراستها لكي تفرغ منها وتفرغ للابداع الشعري . وستجد نفسك مقتدرا على تصرف عظيم في الاوزان والضروب والتشكيلات بما مرنت سمعك الشعري وارهفت دانتك . وستتاح لك - وأنت تكتب قصائدك الاولى - حرية كبيرة في اختيار الوزن الملائم لها . والطريقة المثلى لدراسة العروض ان تجرب النظم - لمجرد التمرين - على مختلف البحور وتشكيلاتها وما يلحق بها من أوزان وأشكال مثل الدوبيت والبند وسواها . وستجد في تمارينك هذه لذة شعرية لا يعرفها الا من مارسها وحذر من أن تصفي الى سحرية المعاصرين من فنون التشطير والتحميس والاجازة ونحوها فانها فادرة على أن تشبط شاعرتك وتعينك على فهم أجواء العصائد التي تشطرها أو تخمسها . وانا اصبح لك بار تجرب هذه الفنون والاساليب والاشكال جميعا خلال سنواتك الشعرية الاولى ، لغرض التمرين ولانماء قدرتك على اخضاعها للأفكار الحديثة المعاصرة . ولعلك تدرك ان هذا الشعر المنظوم للتمرين لن يستحق النشر - الا نادرا - فاذا كنت شاعرا موهوبا فستحفظ بتمريناتك الشعرية في دفتر للذكرى ، ترجع اليه التماسا للمتعة والتذكار .

ولعلك تسأل : اذا كانت هذه الاوزان غير مستعملة في شعرنا المعاصر فما نفدنا لي ولماذا انفق وقتي في التمرن عليها ؟ والجواب أنك لا تدري لعل وزنا منها يمس وثرا خصبا في نفسك فيستخرج منه - بعقريه فيك - شكلا شعرنا جديدا يهز عصرنا ويشيع الضياء فيه . ان دراسة العروض الكامل ستصقل حاستك الشاعرة وتمنحك قدرة موسيقية لا تتخيلها . ولن يستطيع ابداع الاساليب الجديدة في الوزن الا من درس العروض دراسة جدية . وما تراه من غلط ونشاز وركاكة في الشعر المعاصر فهو يرجع الى جهل أغلب شعرائنا بالاوزان وانخداعهم بفكرة الشاعر الملهم الذي يولد عالما بالعروض فلا يحتاج الى دراسة .

ولا أظنك الا سائلا عن الشعر الحر وما تتخذه من موقف ازاه ، فاعلم ان هذا الشعر ليس الا أسلوبا استحدثناه في رصف أجزاء ثمانية من

أوزاننا العربية ، فهو يرتكز الى التفعيلات العربية والى الشطر وقواعد التدوير والزحاف والعلل والضروب والوقف وسواها مما تجد في عروضنا (١) . ومن زعم لك أن هذا الشعر ليس موزونا فهو لا يخلو أن يكون أحد اثنين : إما جاهل بالعروض العربي ، وإما واهم لا يميز بين الشعر الحر الموزون والنثر المسمى خطأ بـ « قصيدة النثر » . وفي الحالتين تستطيع أن تفهم هذا الزعم بمجرد أن تتناول قلما وورقة وتقطع الشعر الحر الى التفاعيل العربية الدارجة على طريقتنا المعروفة .

ومع ذلك فإن عليك أن تدرك أن الشعر الحر ، على صورته العروضية الصافية التي دعونا اليها ، يكاد يصبح نادرا في شعر الناشئين لأن كثيرا منهم وقعوا منه في شرك مبتذل قادم اليه جهلهم بالشعر العربي ، وضعف مواهبهم ، ونقص ثقافتهم . وهؤلاء قد حرموا عصرنا فرصة طيبة يتذوق فيها أسلوبا جديدا فرعناه من أسلوب الشطرين . وقد أدى شعرهم الركيك المفعم بالغلط الى استفزاز الرأي العام الادبي فاتخذ منه موقف المعادي ، وراح الجانسان يتبادلان السباب فكانت معركة في غير معترك يوجه العتب فيها الطرفين .

ماذا ادن يكون موقفك ، وأنت تقف على أول درحات الشعر متحمسا مخلصا راغبا في أن تجمع بين التوحيد المعاصر وروح الوزن العربي ؟ عليك أولا أن تتذكر ان الشعر الحر - في صورته المثلى - لا يهدف الى القضاء على أسلوب الشطرين ، وإنما هو أسلوب مكمل له ، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائما لبعض موضوعات عصرنا ، ومن ثم فإن الاقتصار عليه ، ونبد الشطرين لا يخدم الشاعر المعاصر على أي وجه وإنما يسيء اليه اساءة كبيرة . واعلم ثانيا ان الشعر الحر ليس أسهل من شعر الشطرين ، كما يتوهم كثير من الناس ومنهم الشعراء الناشئون ، وإنما هو ، في حقيقته ، أصعب . ووجه صعوبته واضح فاست في الشطرين تملك للشطر طولا ثابتا لا يتغير في القصيدة كلها ، فيساعدك هذا الثبات ، وتكرر نمودجه ، على حفظ الوزن من الشطط والخروج . أما في الشعر الحر فإن عليك أن تنوع أطوال الاشطر بزيادة عدد التفعيلات وانقاصها ، بشرط أن تحافظ على وحدة الضرب في القصيدة فلا تخرج عليه . وهذه الحرية - مثل كل حرية - لا يقدر عليها الا المتمكنون من انشعر والعروض . وخبر دليل على ما نقول ان الشعراء الذين كانوا قبل الشعر الحر ينظمون خلا يغلطون في العروض ، أصبحوا في الشعر الحر ينظمون ويغلطون غلطا شنيعا مثل قنوى طوقان ونزار قباني وصلاح عبد الصبور . فإذا كان هؤلاء الشعراء ذوو الموهبة والشفافة قد تشربوا على طريق الحرية ، فكيف ينبغي لك أن تتأني هي نخوض عمار هذا البحر ؟ وإنما الشعر الحر ميدان الشاعر الناصح الكبير ، فحذار من أن تبدأ به حيانك الشعرية . ان المزالق تنتظرك في دروبه ، فأحرص على أن تملك ناصية أسلوب الشطرين امتلاكا تاما قبل أن تجازف بكتسابة

قصيدة حرة واحدة -

ثم أنت تحتاج ، بعد العروض ، الى معرفة اللغة العربية وقواعدها ،
لا لأنها هدفك المباشر ، وإنما لأنها اداتك ، ووسيلتك الى التعبير . فسادر
منذ البدء الى دراسة النحو دراسة تقيك عثرات القلم ، ودراسة اللفظة
وأساليب صياغتها وقياسها ، مع شيء من اطلاع على اصول البلاغة .
ولسوف تواجه ، وأنت في هذه الدراسة ، اغراء قويا بأن تهملها ، يأتيك هذه
الاغراء من أعماق نفسك كلما لاحظت ان جابيا من الأساليب النحوية والبلاغية
واللغوية قد مات في عصرنا ولم يعد له استعمال ، ويأتيك الاغراء نفسه من
دائرة الشعراء اليافعين العرب حولك . وحذار من أن تلين لمثل هذا
الصوت ، لان دراسة القديم العربي دراسة جديدة هي التي ستتجر في نفسك
القدرة على ابداع صيغ جديدة وأساليب عصرية تلائم الذهن العربي
الحديث . وما من محدّد أصيل قط الا وقد درس القديم دراسة عميقة بحيث
ينبتق الجديد ابتقا عفويا فلا يفقد الصلة بالتراث العربي ، ولا يقصر
عن التعبير عن الروح المعاصرة للقارئ العربي .

وسوف تدرك وشيكاً ان صلتك باللغة العربية ، كلما اتسعت
وعمقت ، افضت على شعرك أبعاداً رائعة من الحصوبة والابتكار والحرارة ،
حتى ترتفع قصائدك الى اعلى ذرى الجمال والرفاهة . وإنما الشعر الحق
سكرة لغوية تتحول فيها لغة القاموس الى أنغام واضواء وظلال ، فترتبط كل
لفظة بما حولها ارتباطاً خفياً وكأنها تحول كائناً مملوءاً بالحياة
والخضرة . وكثيراً ما يجد الشاعر الموهوب في قصيدته صيغاً والفاظاً جديدة
ما كان يخطر له يوماً ان يسعملها ، وإنما ولدت في نفسه في لحظات الغيرة
الشعرية . ومن ثم فان ذخيرتك من ألفاظ اللغة وقواعدها تصبح عظيمة
القيمة والنأثير ، لانك ، وأنت في حماسة الابداع ، لا تكاد تفكر وإنما
تستسلم الى هذه النشوة التي تدفع الكلمات الى قلبك دفعا وكان قوة خفية
تلمي عليك . فاذا كانت حصيلتك من اللغة ضعيفة ركيكة لم يرتفع الى
وعيك الا ما هو ضعيف ركيك . ومن ثم كانت حاجتك العظيمة الى أن تمتلك
ناصية اللغة منذ بداية حياتك الشعرية ، لكي يكبر قاموسك مع شاعرتك
عاما بعد عام ويفرش لك طريق القوافي وردا واخضرارا .

ثم نصل الى الحديث عن دراستك الكبرى : دراسة الشعر والادب .
وأول ما ستصادفه مما يحيرك انك ستجد حولك تيارين اثنين يصطربان
احدهما يدعو الى الاختصار على قراءة الشعر العربي دونما التفات الى سواه ،
والآخر يقف في اقصى الطرف المقابل مباديا بنبذ القديم العربي والاستقاء من
منابع الشعر الغربي . فاعلم ، ايها الشاعر الناشئ ، ان كلا هذين الجانبين
مخطئ في دعوته ، وإنما عليك ان تفتح قلبك وروحك للقراءتين معا ، شعرك
العربي يربطك بكيانك الروحي ، وموضع عواطفك ، ومبمع موهبتك ،
والشعر الاجنبي يفتح لك نوافذ سحرية من المعاني والمناعب والأساليب فضلا

عما يساعدك عليه من اتخاذ موقف عربي من هذه الحضارة الاجنبية التي
وغدت اليينا وجرفت حياتنا كلها دونما هوادة .

ولنمحص الموقفين بشيء من التفصيل . اما اقنصارك على قراءة الشعر
العربي فانه لن يكفيك اذا شعريا معاصرا ، لان هذا الشعر يصور حياة
تختلف في تفاصيلها ومظهرها عن حياتنا العربية اليوم ، وان لم تختلف في
روحها وجوهرها ، ثم انه مكتوب بلغة تختلف الى حد ما عن لغتنا المعاصرة ،
وان كانت هي عربيتنا نفسها ، وذلك التطور طبعي في اللغات الحية
جميعا . ومن ثم فان هذا التراث العظيم الذي تحدر اليينا من الابهاء والاجداد
لا يكفي وحده لالهام شاعر عربي يستجيب لحياة هذا العصر . وانما لابد
لك ، يا شاعر العصر ، من ان تقرأ شيئا من تراث الغرب الشعري وتراث
الامم الشرقية المجاورة لنا لتتفتح لك عوالم جديدة ، وتملك القدرة على نظرة
حديثة الى الحياة والشعر .

ومن حقك ، وائت عربي ، ان تشعر بالمل يأخذ بنفسك ، عندما تدرك
هذه الحقيقة الموجهة . وسوف تسأل في حيرة : لماذا لا يكفي شعرنا القومي
لخلق شاعر معاصر بينما يستطيع الانكليزي - مثلا - ان يقتصر على قراءة
شعر اجلاده ثم يكون شاعرا عصريا عظيما ؟ اترانا منحلفين ادبيا عمن
الغربيين ؟ وحدار يا شاعر من ان تترك هذا السؤال يدل روحك العربي ،
وانما عليك ان تجابه وتعطيه جوابه . ان ذلك ليس نصا في آدابنا ، ولا
تفوقا من الغربيين علنا . وانما سببه البسيط ان الغربي يملك تاريخا
حديثا مجيدا بينما كانت قروننا الستة الماضية في هذا الوطن العربي قرون
كوارث ومحن وتكبات . فما نحن فعد اشغلنا بما نحن فيه عن ابداع
الحديد ومسيرة الحضارة وانزلنا عما حولنا حتى هبط الشعر العربي الى
ما تعرف من صنعة الفترة المظلمة وركاكة ادبها وشعرها . واما الغرب فقد
كان اذ ذاك يجابه ضياء المصور الحديثة وتبدع فيه العقول والمواهب علما
وفنا وحضارة ، وبذلك اتاحت للشاعر هناك فرصة ينمو فيها مع العصر
قرنا قرنا ، فيبدع المئات من الدواوين وتتطور الافكار والصور والاساليب
والموضوعات في شعره . وتتسع دائرة ثقافته وتكبر قدرته التعبيرية . ومن
ثم فانه قد وصل الى عصرنا يحمل في ذهنه ونفسه هذا التراث الغصيب
بفرق منه ويبدع الجديد المعاصر . بينما خرج الشاعر العربي من دياجير
الفترة المظلمة فاذا امامه حضارة وحاجة عجيبة جاءت مفاجئة فاذلهه
باضوائها وعوالمها فهو لا يجد في ماضيه ما يعينه على التعبير عنها ،
ومن ثم فان صورها وتهاويلها ما زالت لاتجد لديه التعبير الذي يفهمها
حقها . ومن ثم فان من المعيد له ان يطلع على شعر الغربي الذي عاصر هذه
الحضارة منذ عدة قرون ، ليتعلم منه بعض الدروس ، وبخاصة في حقل
الجمع بين الفكر المعقد الحديث ، وروح الشعر . ولكن حذار ، يا شاعر
العروبة ، من ان تنقل في شعرك مذاهب الغربيين واساليبهم اللغوية

ومواقفهم العاطفية فإن ذلك لن يكون منك الا تقليدا ، ومن أجل هذا سألتناك أن تدرس التراث العربي دراسة عميقة ، فإن تلك الدراسة هي التي ستحميك من تقليد الغرب ، وتعلمك كيف تنتفع بأدابهم انتفاع السادة لا انتفاع الصبيد الذين لا شخصية لهم .

وأما الدعوة الى الاقتصار على قراءة الشعر الغربي ، وإهمال الشعر العربي فهي أشد ضللا من الدعوة الاولى - لأن الشاعر العربي يحتاج بدهشة الى أن يقرأ شعر العرب ، والا لم يعد شاعرا عربيا وانبت انتاجه وانقطعت صلته بأرضنا وتاريخنا ، وضاعت ، من ثم ، شخصيته . وكم في آدابنا من الروعة والجمال والعمق لو نظرنا ، وكم فيه من كنوز دفينه خفية يستطيع الشاعر الموهوب المجدد أن يبعثها فيبهر بها العصر .

ومهما يكن ما تختاره لقراءتك ، فاقراء قراءة المتعمق الجاد ، وتوسع في دراسته وفهمه . والخطأ الجيدة في الدراسة الادبية ان تخرج على أن يكون لك اطلاع عام واسع على شعر كثير من الشعراء وسيرهم عسى ان تختار مجموعة صغيرة من البارزين تفرغ لدراستهم دراسة خاصة مفصلة تبذل لها الوقت والجهد مرة طويلة . وسمنحك هذه الدراسة الخاصة قدرة على الابداع الشعري والفهم والاستعراة تشمل حي الشعراء الذين لم تدرسهم فإذا قصائدهم تشع معاني رائعة في نفسك وسير حياتهم تمنحك آراء باهرة يؤخذ بها معاصروك . واحذر كل الحذر ان تصنع صنع كثير من الناشئين اليوم : قمم كل الاعلام المشهورة ، وعناوين بعض كتبهم التي لا تفهمها ثم تملأ حديثك بما حفظت وكأنك عالم كبير مختص . ان هذا المسلك سيقودك حتما الى ما انقاد اليه أغلب هؤلاء اليافعين وهو تقليد الغرب . ذلك ان الشاعر الذي يفهم الشعر الغربي فهما حقا ، يصل الى مستوى من الاستقلال يجعله يبدع ابداع الشاعر الغربي دون أن يفله . وأما التقليد ، فهو دائما الدائرة التي يدور فيها من لا يفهم ، فهو يتناول المظاهر البارزة في الشعر المقلد فينقلها بنصها . وذلك مقضوح يلزمه كل مطلع على الاصل .

* * *

وتختتم هذه الرسالة ، أبها الشاعر الناشئ ، بفصل نحصى فيه مظاهر التقليد التي تفشت في شعر اليافعين ، لكي تدركها وتجنب الزلل اليها . وهذا التقليد في نظرنا أخطر هادئة يسير اليها الشعر ، لأنه يشل ملكة الابداع لدى الشاعر العربي ويحيله الى مجرد صدى خافت ، فلا هو ابداع شعرا غريبا عظيما ، ولا هو ارتفع الى مستوى شعرنا العربي .

وسوف تميز ، يا شاعر ، من هؤلاء المقلدين صنفين اثنين : الصنف الاول صنف الذين يقرأون الشعر الغربي بلغاته الاصيلية فيتبنون مواقف شعرائه وأساليبهم وصورهم وآرائهم وينقلونها نقلا لا شخصية فيه . وهؤلاء قلة . وهم المفسدون الكبار لروح الشعر العربي وعليهم يقع اللوم

في تضليل اليافيين الأبرياء . والصنف الثاني وهم الأغلبية وهؤلاء لا يحسنون اللغات الأجنبية بحيث يستطيعون قراءة أديبها ، وإنما يقرأون المترجمات المستعجلة الركيكة التي تملأ أسواقنا ، وقد لا يقرأون حتى المترجمات وإنما يستعوضون عنها بالملخصات والآراء الجاهزة العامة حول الشعر الغربي . ثم يقرأون شعر الصنف الأول بما فيه من تقليد ومظاهر غريبة زائفة فيضطرون إلى مماشاة « السوق » ويصطنعون ما هو بارز من جوانب التقليد حتى يصبح على أيديهم تيارا عاما . وخير وسيلة تميز بها صور هذا التقليد أن تراغب ما تنشره مجلات الشعر الجديد شهرين أو ثلاثة وتصنف ما فيه من أساليب ومظاهر وسيدعشك ما في هذا الشعر من عناوين متشابهة ، وموضوعات ، وأساليب ، فكان الواحد يكرر عيوب الآخرين حرفيا إلى درجة أن القلط العروضي الذي يقع فيه شاعر ناشئ ، يصبح بحكم التقليد ، قانونا في شعر الذين ينشرون بعده . وهذا منتهى الهوان السني يصل إليه جيل من الشعراء في أية أمة .

وأبرز تيار شاع في الشعر الجديد هو تقليد الغربيين في موقفهم من الخلق والقيم الروحية . فإن الأدب العربي المعاصر يجمع على العموم إلى السخرية من التمسك بمواعيد الأخلاق ، والاستهزاء بالسم والمثل التي تعارفت عليها المجتمعات . لا بل إن الاتجاه هناك أن يتعمد الأديب ، باسم الواقعية والحرية الفكرية ، وصف أخطر المواقف الحيوانية وصور الرذيلة . وقد شاع التبذل شيوعا مرورا في دب الغرب ، وذلك بسبب من ظروف خاصة تحف بالمجتمعات هناك . وهي ظروف لا بمننا هنا نستقصاؤها ، وإنما يهمنا منها أنها تختلف كل الاختلاف عن ظروفنا في الوطن العربي . ومعنى ذلك أن تبذل الأديب الغربي المعاصر نتيجة مباشرة لتأريخه وبيئته ونفسيته فكان الجو هناك هو الذي ينتج اليوم هذه الثمرة المجوجة الشنيعة .

ولسوف تلاحظ ، أيها الشاعر الناشئ ، أن هذا الاتجاه قد شاع في شعر زملائك من الشعراء شيوعا يؤلم كل عربي يحلم بمجد الأمة العربية . فإن اليافيين من الشعراء والأدباء يصفون لنا اليوم في إنتاجهم عالما عربيا موبوء تتحكم فيه الأهواء الحنسية بأخطر معانيها ، ويستهنر شبابه بكل قيمة أخلاقية كما ترى في هذه الأبيات من قصيدة عنوانها « صلاة إلى سرير » :

وفتاة سرقتها من ذويها
من جحيمي غدا قديدا كريها
وعطور تلمثت تحميها
يبس الدفء والتطلع فيها
وهي حبل ثريق ماء أبيها

كم عفاف ذبحته أنت تدري
كم خصور لهوت فيها وردف
كم نبذ عصرته من شفاء
كم نهود وردية العمر شاخت
الف عذراء غادرتك خطاما

إلى أن يقول :

كم عروض هتكها تحصيا^(١)

كم خطايا زرعتها أنت أدري

أترى هذا الكلام الرخيص الذي ينبو عنه الذوق والمروءة وأبسط معاني الانسانية ؟ وانظر ، أيها الشاعر الناشئ ، الى اية وحدة من الدعاة والضعة الجدر الشاعر العربي الجديد ، وأشد ما يؤلم الناقد المطلع ان ناظم هذا الشعر المبذل ، مثل كثير من زملائه ، يملك قدرة طيبة على ابداع الصور والفكر ، وله قصائد جميلة تشير الى اصالة الموهبة ، وقوة الرؤية ، فلو ارتقى بملكته الى آفاق الخيال ، وذرى الروح الانسانية ، بدلا من الانحدار بها الى الهاوية ، لكان لنا منه شاعر نفخر به . وربما كان لنا منه « طاغور » عربي يفرض الروح العربية العظيمة على الادب العالمي .

وتذكر ، أيها الشاعر الناشئ ، ان هبوط شعرك ، الى مستوى الغريزة الحيوانية ، يحد آفاقك الشعرية ويقتل روحك . وانما وجه الانسان في هذا الكون ليعيش ملء عقله العظيم وروحه الطموح الذي يتطلع الى الاعلى ، حتي يبلغ مرتبة ادراك الله . وانت ولا شك تدري ان الحضارة الحديثة ومخترعاتها الجبارة لم يبدعها اولئك الذين يتمرغون في حماة الجسد ويعيشون في حدود الحواس ، وانما صنعها الذين آمنوا بالمثل العليا وأدركوا قيمة العقل الانساني ، وارتفعوا بارواحهم الى مستوى العمل والتضحية والجهد . وهؤلاء الكبار المدعون يدركون ان عريرة الجنس وسيلة لحفظ النوع ، وسلم ترقى عليه الانسانية الى معاني الامومة الخيرة ، والابوة الكريمة ، والحنان ورعاية الغريب ، وحب الحياة ، وادراك الله ونحو ذلك من المعاني السامية التي ترتفع بالانسان الى ما خلق له من مستويات . وانما وظيفتك يا شعر أن تدعو الى حب الجمال في صوره العالية جميعا ، وان ترقى بالغريزة الى حيث تنشأ عنها العاطفة الطاهرة التي تهذب الحياة وتصفل المشاعر وترحف الملكات وتلهم العقل العظيم .

ومما أخذته شعراؤنا اليافعون عن ادب الغرب اتجاههم الى وصف القبيح والمنفر والمقيت في شعرهم . حتى تكاد الصناعة تصبح مذهباً ينادون به ، مثال ذلك قول نزار قباني :

مكشوفة اليدين المفسخ دهنه	يبخار جسمك قد أثرت تقوذي
يامضغة الاصل النجيس وأنت من	عفن الخادع يا لماضيك الخزي
ولانت من لذات أمك ليلة	هوجاء مجرمة فلا تنعوزي (١)

ولعلك تلاحظ ان الشاعر لا يحاول أن ينفرك من هذه المرأة التي يصورها وانما يهدف الى وصف « الشنيع » لا أكثر ، لا بل انه يبدو وكأنه يتلذذ بالالفاظ الكريهة تلذذ من يبدع شيئا متميزا . ولسوف تجسد في نفسك الشاعر نفورا بديها من مثل هذا النغم في الشعر ، ولكن أصوات القبح الشائنة حولك ستحاول أن تسكت هذا الصوت الفطري في نفسك تحت ستار من الفلسفة الزائفة ، فحذار من أن تنخدع فان صوت اعماقك هو الصوت الحق الذي لا ينبغي أن يعلو عليه شيء . واذا وجدت زملاءك

يقلدون هذا الاتجاه في شعرهم فاثبت في وجههم ، ولو اجتمعوا عليك ،
واعزم على أن تكون المتبوع لا التابع . ان الجمال لا يد ان ينتصر على القبح ،
والاصالة منتبهة لا محالة الى العلو فوق التقليد ، ولو كان الجميل واحدا ،
حولته من المقلدين الالف .

ومما ستصادفه في هذا الشعر الجديد نبذة من التشاؤم المستورد ،
فان الشاعر الناشئ يقلد التيار العام في أدب الغرب فيزعم انه شريد منبوذ
يماديه المجتمع ويكرهه الناس ، وان الحياة عبث فارغ ، والسعادة خيال ،
وان المحبة كذبة ، والروابط العائلية سخيصة ، والمقدسات ادعاء باطل ، وان
الانسان يعيش وحيدا شقيا لا هدف له ولا روابط ولا مثل ، فالموت والحياة
لديه سيان . وسوف يؤثك ، ايها الشاعر ، ان تجد زملاؤك من الشعراء
لا يتورع الواحد منهم عن وصف ابويه باقذع الاوصاف ، واهانتها عيانا ،
وكان ذلك عمل بطولي . وهذا الموقف ميثوث في اغلب شعر هؤلاء وقصصهم
وكانهم يحسبونه علامة التجديد والحرية . فانظر يا شاعر كيف ارادوا ان
يتحرروا مما زعموه الادب التقليدي (يقصدون أدبنا العربي القديم) فلم
يزيدوا على الوقوع في تقليد الحاسب الهريل من أدب الغرب . وحاشا لادب
كبار الغربيين من أن يكون فيه هذا الهزال والركاكة وضعف الشخصية .
وانما يقع المصنوع على الملامح الظاهرية فينسخها واما الاصيل والرائع فهو
لا يحسن رؤيته ، ولو أحسن ذلك لما كان مقلدا . ومهما يكن من امر هذه
الافكار السوداء فان شاعرنا الناشئ قد ترجمها عن اناج عشرات ممن
مشاهير الغربيين المعاصرين مثل سارتر وكامو ومورافيا وهالرو ويوجين
اونيل وغيرهم . ولا أدري ، - ولن بدري يا شاعر - كيف لا يلاحظ
القوميون من هؤلاء الشعراء ان هذا الموقف من الحياة والاسرة والمثل لا يخدم
القومية وانما يخدم اعداءها بما ينثث من سموم السلبية في نفوس الشباب
العربي . واذا اعتنق شبابنا هذه الاراء فمن منهم السدى سيزحف الى
فلسطين ؟

وانخر المواقف المصطنعة التي نقلها الناشئون عن الغرب ، مما سآحدثك
عنه ، هو تكلف القموض ، والتماس الاغراب ، واتخاذ هيئة المفكر العميق
الذي يحتاج شعره الى ان يشرح لكي يفهمه القارىء . وخير دليل على ان هذا
الابهام مصطنع ، متكلف ، هو انه شاع في الشعر فجأة ، دون ان ينبع من
اعماق نفس الشاعر ، او تمليه عليه لفئات طبعه ، وهيولة الفطرية . فما
كاد شاعرنا الناشئ يعلم ان القموض مستحب في مذهب الغربيين (مثل
الرمزية والتكبيبية والسريرية ومذهب اللامعقول) حتى اسرع يتبناه وراح
يستعمل في شرح ما لا معنى له في شعره حفنة من الالفاظ تختلط فيها بعض
أراء مدارس علم النفس باعلام مشاهير الادباء القامضين في الادب الاوربي
المعاصر وما قبله . فاذا قلت لهم انك لا تفهم من هذا الشعر شيئا قالوا لك
انه شعر عميق فلا يطمح أحد الى فهمه ، الا الراسخون في العلم . وحذار

يا شاعر من ان تصنف هذه الخرافة . ان النفس الانسانية عميقة الاغوار
حقا ولكن واجب الشاعر ان ينير هذه الاغوار ويعرض جوانبها عرضا له
معنى . أو لنقل ان الشعر يخلق المعنى حتى فيما يلوح للعين العابرة انه بلا
معنى . والشاعر العظيم هو الذي يفك عقد المبهمة ، ويعين القارئ على
تحسس المعاني الخفية والدلالات التي تختفي وراء المظاهر الغامضة في الحياة
والطبيعة . والقانون في الشعر الجيد ان يكون الاتهام فيه ظاهريا فاذا تأمله
الناقد والقارئ المثقوق وجدوا واضحا بما له من دلالة انسانية عامة . وانما
أخطأ هؤلاء الشعراء فهم مذهب الغموض ، على عاداتهم ، بسبب من انهم
مطلعون على الادب الغربي اطلاعا سطحيًا دونما دراسة جديّة له . وبذلك
تحول الاتهام الجميل الذي هو سر الشعر واصل فنتته الى تعقيد مصطنع
سببه ضعف الموضوع ، وقوضي الصور وركاكة الروابط وقلة المحصول
اللفوي . وليتهم يأخذون دروسا في بلاغة الاتهام من شعرائنا العرب القدامى
من أمثال ابي تمام والمعري وابن العارض والشهرزوري . واذا اصرروا على
الاستقاء من الغربيين فما لهم لا يأخذون دروسا في الاتهام الرائع من
مسرحيات بيرانديللو وقصص مارسل بروست مثلا حيث الغموض الجميل في
التفاصيل العابرة ، دون الهيكل العام ، وحيث يبدو التعبد وكأنه منقول من
الحياة الكبيرة ليكون درسا للعكر الانساني ، وإشارة الى المجهول والعميق
الذين يبهز الخيال ويفتح الدهن ؟

هذه يا شاعر ، هي الملامح البارزة في الشعر المنسوخ عن الغرب ،
اقتصروا عليها لكثرة نماذجها ، وتركوا الملامح الاقل ظهورا وشيوعا لضيق
المجال . وآخر ما يجب ان نقوله ان شخصيتك العربية المستقلة ، بما ورائها
من تراثنا ، هي ائمن ما تملكه فلا تبتذلها بتقليد الشاعر الغربي . انما نريد
ان تقرأ الشعر العظيم فتعجب به ، لا أن تنهار أمامه في مذلة المقلد .
فالأعجاب والتقييم المستقل هما خلق الاحرار ، وأما التقليد فهو صفة
العبيد . وانت عربي وراء ذهنك كرامة الفكر العربي وقوة شخصيته .
ولعلك لا تنسى ان الاحرار هم الذين يبدعون ، أما العبيد فلا ابداع لهم ،
لان الفن والحضارة يرتبطان بالحرية في كل زمان ومكان .
وفي انتظار العد الذي سيلمع فيه أسمك وشعرك العربي الاصيل ،
أبعث اليك بتحية الشعر والعروبة .

- (١) لمن شاء معرفة التفاصيل الموضوعية الكاملة للشعر البحر أن يرجع الى كتابنا
« قضايا الشعر المعاصر » المطبوع في بيروت سنة ١٩٦٤ .
(٢) ديوان « غدا نلتقي » للشاعر سيد احمد الحردلو . مطبعة دار الهنا . القاهرة
١٩٦٠ .
(٣) ديوان « قالت لي السمراء » لنزار قباني . الطبعة الاولى . دمشق - ايلول ١٩٤٤ .

رسالة إلى إميل حبيبي دموع الفرح دموع المراثي

إحسان عباس

حملت إليّ صحيفة «الحياة» في عددها ذي الرقم 12036 بتاريخ 6 شباط (فبراير) 1996 ميلادية الموافق 17 رمضان 1416 هجرية رسالة جميلة عزيزة من رفيق الطفولة والصبا، إميل حبيبي. فشكراً لصحيفة «الحياة» وحقبة لصديق غالي ولصداقة لم يحتزل منها مرور السنين شيئاً، صداقة نقية غير مشوبة (أو غير ملوثة، كما تقول في رسالتك) صداقة هي جوهر في ذاتها لم يتلبس بعرض. فقد ظللت حاضراً دائماً في كل مرحلة من مراحل حياتي، وفي كل نبضة دكري كان يخفق بها وجداني. نعم أيها الصديق. ليس من المستغرب أن تشيخ الذاكرة فتسسى بعص التفاصيل أو كثيراً منها في أحداث الأمس وتجاربه. وحين كنت أخف لزيارتك من حي وادي الصليب إلى حي وادي النسناس كنت أعتقد أنني أنور حياً جميلاً وبيوتاً جميلة يليق أن أسميها «قيلات»، أو كما يقول صديقي الشيخ حمد الجاسر «دارات». ولك الحق، فقد اختلط علي الأمر سهواً ببيت صديق آخر كانت له دارة جميلة على مشارف الكرمل الذي تأكد لدي بعد أن طوّفت كثيراً من أرجاء العالم، أنني لم أر أجمل منه. وأنا الآن أنسب إخفاق محاولتك لتحقيق اللقاء بيننا إلى سوء حظي، فقد كانت الأيام تبعدني عن النقطة التي ترتد إليها إشعاعات الحنين.

اكتشفت - مصادفة - قبل قليل رسالة كتبته إليك وأنا في بيروت، ولم أرسلها، على أثر قراءتي لمقابلة صحافية مع إميل حبيبي أجراها محمود درويش وإلياس خوري ونُشرت في العدد الأول من مجلة «الكرمل» التي كان يصدرها الإتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين. وفي تلك المقابلة تتحدث عن صداقتنا وتقول:

«وكان إحسان عباس شاعراً، وكان أعز صديق لي..». وقلت في رسالتي التي أثارته تلك المقابلة: «في هذه الكلمات القليلة التي قالها إميل أشياء كثيرة لا يعرفها إلا من كان معاشياً لها. إن الفعل

«كان» في قوله «وكان أعز صديق لي» يخرج عن دلالة الزمنية المحدودة إلى الديمومة، إذ، على الرغم من الفراق الطويل - في الواقع - بقيت الشاعر في نفسي نحو ذلك الصديق ونحو ذلك العهد هي زادي النفسي والروحي أعيشها وأعيش بها على الرغم من كل الأحداث والتقلبات، أما أنني كنت شاعراً فذلك شيء يتصل حقاً بالماضي، أما لماذا انصرفت عن قول الشعر فإنه سؤال ربما تصعب الإجابة عنه. ولعلني لم أنصرف عن قول الشعر لا واقعياً ولا مجازياً بل ظللت أكتب الشعر إلى عهد قريب، غير أنني أصبحت أقل إيماناً بجذوى كل شعر لا يصب في تيار القضية الفلسطينية، ولهذا خنقت كل مواجدي الذاتية، وظللت أحتال على الميل الشعري لدي حتى قتلته وتخلصت منه».

وتلك الرسالة القديمة طويلة فلا أنقلها هنا، وإنما أعود إلى ذكر نتفج موجزة من أموري فأقول: لعلك تعلم أنني، بعد عكا، أكملت دراستي في القدس، وبعد التخرج عيّنت معلماً في مدرسة صفد الثانوية، وحين ضاعبت حيفا وعكا وصفد وعين غزال وكل شيء كنت طالباً في جامعة القاهرة. وكان الأمل يخيلني بالعودة، ولم أكن أعلم أنني واحدة من حمم بركان عنيف، وأنها ستظل تتدحرج حتى تصل السودان.. هنالك قضيت عشر سنوات كاملة بين شعب طيب أزالته طبيته من نفسي الشعور بالفربة، وإن لم تستطع أن تنسيني الماضي ولم تحاول ذلك، وكنت أنت - والله يعلم - رفيقاً دائماً لي، وأعذرني إذا جستمك معي - ولو في الخيال - كل ما واجهته من صعوبات.

ولكن، إن كنت يومئذ أتذكر الطالب النجيب والأخ الرفيق الذي أسعدني الله بصحبته، فإن صلتني بعد إنتقالي إلى بيروت توثقت بإميل حبيبي الكاتب المدع الذي شقّ طريقاً متفردة في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية. راهقته في كل ما كتب، ووجدتني أعيش في سطروره، فكانت ذكريات من نوع جديد، تملأنفسي بالإعتراز، وبشيء من التعزي. كنت أعد بعض الأسماء وأنت في طليعتها، وأقول لنفسي: إن العبقرية الفلسطينية ليست وليدة الكارثة ولكن الكارثة صقلتها.

وأخيراً، وأنا في عمان، أرسلت إلي نسخة من «سرايا بنت الغول» التي أعدها أجمل سيرة ذاتية فنية كتبت بالعربية، إنها نموذج جديد في هذا النوع الأدبي.

وفي بيروت كان من أصدقاء «أسامة»، إبني، شاب دمث اسمه وانل حبيبي، أظنّه أحد أبناء أخيك، وكنت كلما رأيته سألته عن أخبار عمه، وأبهجني يومئذ أن الصداقة تستمر بين آل حبيبي وآل عباس، وأن عناصر في الأرواح - وهي جنود مجندة - تلتقي وتتعارف وتتألف.

وتذكر - يا أخي - في رسالتك العودة، ما أحبها إلي وما أشد شوقي إليها، ولك، أليست هي «عنقاء مغرب»؟

دعني أقول لك: إنني ضعيف أمام المكان الذي أنفته وأحبته وإذا عدت إليه تحولت ذكرياتي فيه من روابط قري بييني وبينه إلى أشباح تطاردني، وتستنزف دموعي كأنها ليست دموع فرح باللقاء، وإنما هي مريثة لكل ما ضاع من العمر. أقول هذا عن المكان لأنني جربت العودة إلى أماكن أحببتها لم تكن

وطني الأول. فماذا أقول عن العودة للقاء من بقي من الأصدقاء، وكيف يكون حالي حين أسأل عن فلان وعلان، فلا أجد جواباً.

أنا منذ أوائل سنة 1994 أصبحت أقضي أكثر وقتي متردداً على الأطباء. وقد ثقلت علي وطأة السنين، فأصبحت القراءة والكتابة عبئاً علي بعد أن كانتا متعتي الكبرى والتعويض عن كل ما فقدت. ولعلني أنا الملولم لأنني لم أعتبر بمصير غيري. وطننت أن العزم لا يخبو، وأن قوة الإرادة تستطيع أن تصنع المعجزات.

ولكن، كل ذلك لا يمنعني أن أدعو الله أن يسني لي لقاءك وأنت في صحة جيدة تمكنك من الإستمرار في الإبداع وجميل العطاء.

وسلاماً عليك، وعلى عهودك الطيبة.

إحسان عباس - عمان.

(نشرت لأول مرة في صحيفة «الحياة» اللندنية - الجمعة 1996/2/23)

* كان الملحق الثقافي في صحيفة «الحياة» نشر افتتاحية العدد (1) كانون الثاني 1996 من مجلة «مشارف». وكان نصي الافتتاحية قد وصل الأستاذ إحسان عباس قبل وصول مجلة «مشارف» إلى المكتبات في عمان / الأردن.

يحتوى الكتاب الذى تقدمه للتفكير على عشر رسائل للشاعر التشيكي الالمانى الكوند : رينر ماريا ريلكه الذى ولد فى براج عام ١٨٢٥ ، وتوفى فى مونترال (بسويسرا) عام ١٩٢٦ ، بعد ان عاش حياة جاهدة لم تعرف الهوى والاستقرار ، احوال فبهما تضاءل الامة ثمراته الفنية الفضة فى اشعاره وقصصه ورسائله . وقد وجد هذه الرسائل - التى نحن بصدد تقديمها - الى شاعرنا - نى مائى - هو فرانز كافكا بوس ، وكتبها اليه من بلاد مجنونة ، ما بين عام ١٩٠٣ وعام ١٩٠٨ وفيه يعرض مواهب هذا الشاعر الناشئ من جاذبه الفنى وجوها الانساني فى وقت معا .

وقد بهما ن تعرف كيف بدأت هذه الرسائل فى اوج حريق عام ١٩٠٢ . كان ذلك الشاعر الشاب ، حينئذ ، فى حديقته لأكاديمية اخرى - فى مدينة « فيرستاد » فى النمسا ، وقد استغرق فى قراءة حبيبته ، كان يعرفه من قبل المدرس الذى الوحيد بملك الاكاديمية ، فقرأه منك رحبوسه بحماسة ، ثم اذ به يحدس اناب منه ، ويطلب صفعاته ، ويرى به على القصة لم يسل رأسه فنادا هكذا صار لانه من رينر ماريا ريلكه شاعرا - ثم احس ذلك الفتى - ان من كان قد اكمل العشرين بعيد - بطوله رينر ماريا ريلكه فى المدرسة التحريكية فى مدينة سانت بولس بالنمسا . وكان قد ارسله اليها والداه ليحضر ضابطا ، ولكن بنيه ذلك الفتى الحسن اشاحب لم تحتمل تلك الحياة الحريية ، فاضطر والداه الى اخراجه منها ، ليستمر فى دراسته المتنية بمدينة ليبرج وشهد له بأنه كان موهوبا جدا وديعا . وعلى اثر ما سمع الشاعر الشاب اعرض أن يرسل ما نظم من اشعار الى رينر ماريا ريلكه يطلب منه النصيح وهو على - كما قال له - عبه مهمة شعرت أنها مضادة تماما لى .

وبعد يضمنه أسابيع جاءه الرد فى مطروف يحمل طابع بادريس . رابداً بذلك هذه الرسائل التى كتبها ذلك الشاعر الانسان لشخص لم يره ، وهى مهمة لهم العالم الذى كان يحيا فيه ريلكه وبمن . ومهمة كذلك للعقول السعوية المتطورة اليوم وغدا .



وفيها قد يكرر ولكنه بصانحه للشاعر الشبيب ، ويعود الى الفكرة نفسها من نواح مختلفة ولها بفضل عرض تحليل عام لها ، مع ايجاز للملابس اساريخه التي تتصل بها ، فتجاشن مواطن التكرار عذاه وآلامه ثمرات فتنة باضجة في اشعاره وقصصه كما تتضح من هذه الرسائل وهي افئاج ولكنه كله .

لقد عانى ولكنه كثيرا في السنوات الخمس التي عصاما في المدرسة الحربية ، من زملائه ومدرسيه ، ومن نوع الحياة التي لم يكن فيها لها بظفيرة ، وحين لطم نظمة شديدة على وجهه في سن الرابعة عشرة ، قال في صوت هادي : « اتحملها كما تحملها عيسى ، في صمت ودين شكاية ، وأدعو ربى الرحيم أن يسامحك ، فلم يعايل قوله بسوى صحت السمجوية : « كان الله الروحى أقوى من الله الجسمى حتى أنه كان يمضى ليالى في اليكاء » . وقد نظم في تلك أسيرة أشعارا لا ذم على أصاله ، ولكنه كان يجد فيها راحة . وقد اقتنع خلال تعليمه الحربى بأنه ليس كالآخرين ، ولم يخلق ليعيش منهم .

وقد ترك تعليمه الحربى في سن الخامسة عشرة وانصف ليدرس في جامعة كارل فريد في ج - الشريعة والفنسة واللغة الألمانية والإنجلى و تاريخ الأدب ومبادئ القانون . وفي سن الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين قام برحلتين متواليتين لروسيا ، تعرف بهما بكثير من الفنانين والعكرين ، منهم تولستوى والشاعر اليمى دروشين ، ثم رحل الى ووريسويد نالمبا حيث تعرف بالغان فوجير ثم قابل كلارا ويسسوف التي اتخذها زوجة عام ١٩٠١ ، وكانت تحيد الرسم ، وقد أثرت فيه فجعلته يهوى فن الرسم ويؤلف فيه .

ونوجه بذلك الى باريس عام ١٩٠٢ وقد منته المدينة بحسورها وشوارعها وأصواتها ومسارحها وشعبها ، ولكنه عالت أن أحسن بالعناء والعربة فتنه باريس في معانيها وجمالها وشروعها ببعض من الزراء التي أمر الله بتدميرها ، وشعبه بسفينة وحيدا ونقر من الناس ، وهو يعبر عن كثير من حشاعره في تلك الفترة في كتابه الشرى لدى عنوانه : « مذكرات » . عالت لوريس بريج « وقد نشره لأول مرة عام ١٩١٠ - وفيه يتحدث عن الوسى والحواف وانوت وهجر جميع الناس ، ويحلل الفلق النفسى في حالاته المتعددة ، وبخاصة من خلال صموف

انوت ، ويصف الناس على انهم « رساء أو حرضى أو مجابين » ويحثهم ضرورة العزلة ، « عالت لوريس بريج » هو المؤلف نفسه « وموت » عالت « معناه تحلل شخصيته في ثابا الفلق الكونى وهي اسجربة السامية التي على الشاعر أن يتقبلها ويحناز عقبتها ، وهي بدء وجود ذيسى أسعى وأرحب وأقرب الى الحقيقة ، حيث يتحول الموت الى عنصر وصى يكمل الحياة . ومنحد هذه الحواطر كلها مبثوثة في ثابا الرسائل لى نعرصا . وهي مفتاح شخصه الشاعر . وما كنية في ذلك الدم يصف باريس بعد بضعة أشهر من استقراره بها :

« كى بدسسه لى بحرية سبوه بالمدرسة الحربية ، وكى كسب تسمى على في تلك الأيام ذهبة كبيرة موعة ، سبوى على كذلك الآن ارضيه من جديد . لى حدة من اضطراب لا يوصف . بعد كل ما يلى . جاء » .

وقد أقام في باريس في النجى اللاتينى ، قريسا من اسوربون . في شارع « ولده » وهو شارع صموف بواند كسره تغرب من ماعدته ، ونصاء بمسباده بمصامح شعار المموجة الصوف . واستعمل بعد ذلك الى شارع قريب منه ، يسمى شمسارح لايه دى سمه ، حيث كان يطل من ثابذته فى لدر الحس . فرى الحقائق ، وصوف أسازل وقتة لى أسطير . ولكنه كان شعر بانقصاص نفسى كثير من دى صموف ، دى سمه فى الغراء فى تكمة الاعينة وتروده الدائب على المتاحف فى تلك لفترة ، كان يشعر بدعاء ورهبة فيها يخص الاتحاف لى ، وبخاصة حين يفكر أن عليه أن بسكسب معيش

« لى فى طرفى وحيدا جدا وجد موجد ، وبروف لى هذا طعا ، أن لم انه قط سوى ذلك . . ولكنى مشروف حى صانع لا عوى لى ، لاي كسب حقا طفلا حيا ثابا ويدوى عرو . . أو بسكن أن بسبب امرو من عوت نه فى ميسة بدوه دوه بوه من انهذوه ، ولا يكون حائفا مما يمكن أن بسبب من بوه فى أصاقل لسمه وراء كل حركة واضطراب . فكر أحيانا أن هذه الهبة يمكن أن تكون من انخرج لى ، لاي دكه فى وضوح مفرد دائه انه لا شى شخ ولا احطر لشخص شلى من محاولة كسب حيشه بالكتابة . لى أسطير أن اكسب على سبال كى اكسب ، ومجرد وعى لوجود ملامة ما لى كسب وحاجى وغدا لى لى كسب أن بسبب العمل محالا لى . وبسبب - أسطير بسبب حالى لى لى هدوء . وعلم لى دا كرهه فى بسبب دا فى الأيام « لى بسبب لى بسبب كسب سمه . وهي بسبب حمام قسمة كل الفل حى لى لا أسطير أن اكسب بها شيئا ولا حتى رسالة ، لى هذا امرا سبب هزيل التبعة ! ولكن هذا ما يريد الله لى » ذلك ما كتبه لى « لى كى » فى ١٣ من فبراير عام ١٩٠٢ ، قبل أن يكسب الرسالة الأولى من الرسائل

التي يعرضها هنا بأربعة أيام فحسب * والذي يدعو الى تعجب والاعجاب أنه لم يسع هذه الملائكة الموقرة المنطة لتعكس في رسالته هذه ، بل تسامي فيها بشاعره حرمها على اموال الناشئة في الشاعر الشاب ان تواد في مهدها وسرى كيف تتراءى في هذه الرسالة ، وفي الرسائل الأخرى جملة ، اصدااء المشاق التي يعاينها ويكف ، ولكن من جانبها الآخر ، حائب السامي بها واستخلاص العبرة منها كي تتحول حياة الناس بها الى طريق أصيل ، على حد تعبيره عن غايته من شعره وفيه كله .

وفي الرسالة الأولى يجبر ويلكه هذا الشاعر الناشئ أنه قرأ الأشعار التي أرسلها اليه ، ولحظ انه ليس له فيها أسلوب أصيل ، على أنها تنم عن بدايت هادئة حبيثة لشئ شخصي ، وقد شعر بذلك بحاسة في القطعة التي عنوانها : « روي » وقطعه أخرى عن الفيل الإبطي « ليوباردى » وهي التي يتراءى فيها نوع من القراءة بين شخصية هذا الشاعر الناشئ وتفرد ذلك الفنان الوبوع بأعزله . وهو لا يعزم بعد ذلك فقد شعره بالكتاب ، ان أن لقد الأعمال الفنية بالكلام أمر صار وحطير ، ولا يستطيع بحال شرح العمل الفني لا بالكتابات ولا بالأحداث . لان الأعمال أغنية ناقصة في جنى قصص الأحداث لا محالة . على أن رسالة الشاعر الناشئ التي صاحبت أشعاره لم تغل من إشارة الى أنواع من التصور والادراكات لم يستطيع ويلكه أن يحددها تمام التحديد على الرغم من شعوره بها . ثم يطلب ويلكه من الشاعر ألا يقسميق ذرعا اذا لم تشر الصحف والمجلات شعره ، ويلومه لأنه يسأل الآخرين شيئا من ذلك ، ويسأله ان يتحلى عن مثل هذه الأشعار .

« بت نظر في خارج نفسك ، وهذا مالا يسمى ان تفعله الآن ، وليس اسمك سوى طريق واحد ، هو أن تسلك طريقك في أعمالك » يبحث عن السبب الذي يدعو له ذلك ويدين ما اذا كانت جلوه تديته صفة في أعين عاك من بيت وأخط نفسك علما بما اذا كنت سموت حسنا أو أكثر أمرو عليك حق الكتابة وأسأل على الأخص نفسك في أهله ساعه من الليل : أو يجب ان اكتب ؟ وأسير أعوار نفسك عن أعين احادة »

وتصيح ويلكه الثانيه للشاعر الشاب هي أن علمه أن يفتر من الطبيعة ، وأن يحاول أن يقول ما يرى كأنه أول أسنان براه ، عن تحرره مباشرة له وعن شعوره أصيل من حب أو بغض . ومن أهم النصائح التي يسديها أنه ألا يكتب : أشعار حب .

لأنها سهفه : ومواطن مشتركة والأصانه فيها صعة لأنها تنطلب من الشاعر قوة مراس كاملة الصوح كي يتج فيها شيئا يشف عن ذات نفسه : لأن الفكر التي توارد عليه فيها موريات صحمة جيدة ، بل رفيعة .

« ولهذا أتج نفسك من هذه المرسومات العامة ، وأبج من تلك التي تتدك بها عشرون حياتك اليومية ، صف أحزانك ورغباتك ، وأفكارك العائرة ، وعفدك في نوع من الجبل - سبغ عن ذلك في صدق القرم الهادي امواسج ، وأند في التعبير عن ذات نفسك عن الأشياء التي تعدها في محيطك ، وفي صور أحلامك . وفي الموضوعات التي تجعل بها ذاكرتك ، وإذا بدا لك أن حياتك اليومية قد أعورها ذلك ، فلا تسها ، ولم نفسك ، وأحير نفسك بأنك تسب على قلب من الشعرة عيب بها بما في حياتك اليومية من صوف القراء ، ذلك انه لا عور لدى انسان العالقي ، ولا وجود لديه لكأن قصر لا طائل فيه . وحتى لو كنت في سجن لا تدع حواشه شيئا من اصوات العالم يصل إليك ، ثم تقول بذلك اذن ، طولك ، تلك القبة الملائكية ، وموطن كز الأكراب : فأعرف اسمك . وحاول ان يصف الاحاسيس العمورة في ذلك المسمى الرجب ، مشعو شخصيتك بموا أليها مطردا ، وسبغ مرلك ، وصح مرلكا داكنا ، ذوب تسمى سجة الإحز سيدا سبأ عنه . وأد صررت شعارد من أبح مك ابي ذات عسده ، وهي اسمعاف في عالمك الخاص بك ، هي تعرض لك ان يبين سبغ آخر مما اذا كتب أسعرك حده ، ولا أن يجبر بخلاب غير لأعبد بشرها . »

وعند ويلكه أن العمل الفني طيب ما يبع من نصروه مهوفي طبيعه مصدره هذه يكني الحكم عليه لأشئ آخر .

بهذا : « صديق اعبري ، لا اعرف بمسحه لك أخرى سوى هذه . أن تقوس في نفسك ، ويجبر عصفك التي هي مصدر حياتك ، وتستجد في صيغها الإجابة عن اسوال عما يحب عليك أن تحطه » .

وأذن ، على المرء أن يتحمل مسئولية موهبته هي أن يكون مثابا ، ان أفضح له أنه يلبي في عمله ضرورة ناصته ملحة . ذلك أن العنان يحب أن يكون هو نفسه عامله الخاص به ، وأن يجد كل شيء في ذات نفسه ، ثم في الطبيعة التي ربط نفسه بها ، دون أن يطلب من الآخرين تقديرا أو مثوبة . وعليه أن يحتفظ بشعوره الهادي اجاد من خلال جهده ، ولن يستطيع ازعاج هذا النمو بأعنف من أن يسطر في خارج نطاق نفسه ، متوقعا الإجابة عن أسئلة ربما تستطيع الإجابة عنها مشاعره الناطة وحدها في أقوى سماعت هلوته .

« ولكن بعد ان تسر سر نفسك ، وبعد أن تعرف في مورك اساطة ، ربما بعد ان طلك ان تسمى من أن يكون شعرا ، ولكن - كما سبق أن طلب - ان شعر المرء أنه يستطيع ان يحيا بدون ان يكتب ، وأن على هذا المرء فلا يحاول لكدة اطلاقا »

ذاك نموذجان للرسالة الأولى ، ولما فيها من نصائح لا تبلى قيمتها ، ويرى أنه لشعراء الناشئين

في أي مكان ، وبخاصة لدينا ، في أشد الحاجة إلى وضعها دائما نصب أعينهم .

والرسالة الثانية من هذه الرسائل كتب ريلكه إلى الشاعر الشاب في الخامس من أبريل عام ١٩٠٢ من « فيريجيو » في إيطاليا ، قريبا من « بيزا » على شط البحر ، حيث غرق الشاعر « شيلي » متلهة سنة وكان ريلكه قد زار هذا المكان من قبل ، عام ١٨٩٨ م حيث كتب : « أحلام الفتيات » والمسودة الأولى للأميرة البيضاء . وقد أوى إلى هذا المكان ثانية بعد أن عرض من تأثير شمس باريس على صحته . وكان مشغولا بالقراءة ، وبخاصة قراءته لكتاب الدانيركي جاكوبس ، الذي يتحدث عنه في هذه الرسالة . وكثيرا ما كان يهرب من صخب « فندق فلورنس » الذي كان يقيم فيه ، ومن هدير الأمواج يذهب إلى القلعة حيث يجلس تحت شجرة صحبه مائه .

« وحيدا سعاد طرفة ، تائه في دل يوم من خريف المسم »

وما إن استقر في المقام حتى كتب إلى روحه كلارا يقول

« هاذا اسم قللا يوجدني من حديد ، ولا سدى لها لن سر على سبيلها قد أشد أنا صليبا في سدى حد ، يحدث مواتي »

وبعد أربع نبال كتب إليها رسالة أخرى يقول فيها

« على كل أسرى أن يجد في ميله نقطة ارتكاز ، وس لم يكون قادرا على اسم باطراد ، استطاع ... »

ثم وجه هذه الرسالة الثانية إلى الشاعر الشاب ، معتبرا في أولها عن تأخره في الرد على رسالته التي وصلته في ٢٤ من فبراير ، بأنه كان مريضا ، وأنه أتى إلى شط البحر يمشد الصحة نسي لم يظهر بها بعد . ويسأله بعد ذلك أن يعفو عنه في أن أحابه في رسائله ليس فيها غناء ، وأنها تتركه صفر المبدى .

« إذ في أعين الإنسان وأهمها سقى في وحدة لا سبيل إلى وصلها » .

ثم يسوق له نصيحتين : أولاها كيف يستخدم السخرية فيما يكتب والأخرى خاصة بعض ما ينبغي أن يقرأ .

أما السخرية فيصحه بالتحرز منها ، والايديها سيطر عليه ، وبخاصة في غير اللحظات الحافلة ، ولكن له في اللحظات الحافلة أن يستنجد بها وسينه من الوسائل ، على أن تكون بقية غير مدنسمة

فإذا أحس من نفسه أنه ألف السخرية ، وتعودها عليه أن يبرأ منها بأسطر في الأعماق ، وفي الأشياء الكبيرة الحادة ، حيث لا تلجج السخرية أبدا ، ولكن المرء قد يشعر بأن السخرية تبع ضرورة من طبيعته بتأثير لاشياء لجادة نفسه . وذلك أن الأمور الجدية إما أن تسلط عليها السخرية (إذا كانت شيئا عارضا) ، وإلا توفيت ، إذا كانت أصسه ، فتصبح أداة قوية رهينة ، وتأخذ مكانها في مسلسل الوسائل التي تطيح أنف يطايعها .

والصبيحة الأخرى أنه ينبغي له أن يقرأ قصص الكاتب الدانيركي . جيمس بير جاكوبس (١٨٤٧-١٨٨٥) ، وهذه القصص عنوانها : « بيلس ليون » نشرت عام ١٨٨٠ ، وسميت باسم قصة من القصص فيها ، ونصحه أن يقرأ أول قصة منها ، وعنوانها : « موحن » .

« فيمرك حيل عالم ، تأتي اليك منه سعادة وقيس وروحته لا يقيم كيب . نحن قره في هذه الكتب ، وقد فيها - سدر نك أنه جدير بالتعلم - ونكي قبل كل شيء عليك أن تحو . لهذا انحن سجدته إذا من صوف الجراء ، هينا يفرط بك الصدا . وما عن به من به سيم في انعمل على ، وانه حيط من اعم الحبوط الى من سدى تحرك في اندمها وسراها »

وهو يكون من انيبيد القديري أن تذكر له شيئا من حاتين المصطنع المتبع ذكرهما ريلكه ، فقصة

« تيس ليون » تحكي حياة شاب يحمل هذا الاسم نفسه منذ ميلاده في صبيحة من الضياع إلى موته في مستشفى على أثر جرح أصابه في حرب عام ١٨٦٤ أثناء الغزو البروسي النمساوي . وهذا النص يحب أنواعا من الحب طاهرة وآثمة يخفى فيها حمصا ، تشعب عن مختلف حالاته العصبية ، ويعمل للكاتب من حالاتها عشاعر الحب والموت . وهذا انطبا اليهم الذي لا يروى للجمال والحياة ، طبا تترادى فيه نفس المؤلف الذي كان مشغولا حين المهاوى القصة صراع فكري بصور مأساة الوجود بين اشترعيه وفلسفة أبولف التي يسوق فيها إلى أن الناس . .

« ب. بطون أن يعبر حياتهم في حربه ، ول سوتر من حيلة . . لا يجدون سوى أنفسهم ، ولا يعمدون على غير أنفسهم . »

وقصة « موحن » تحمل كذلك اسم شمسب خاضع لغيرته ودوافعه الحيوانية ، يحب « كاميديا » حبا طاهرا وهي فتاة ودعة التقى بها في الضاية . وقبل وواجهها ببصحة أيام تموت الفتاة في حريق على مرأى من « موحن » . فرجل بانسا مع بعض اللاعس في « سرك » ولكن لانتك أن يقع في حب

ظاهر للعامة « تورا » يعرف فيه علم السمادة ،
ويسيطر على عرائره الوحشية ، وتعد هذه القصص
من أوائل القصص الطبيعية في الأدب الدانمركي .
وفي آخر الرسالة يجيب ريلكه عن سؤال
الشاعر له عن تأثير بهم في خلقه الفني ، فيقول
أنه يقصر على ذكر اثنين من كبار من تأثر بهم
هما « جسن ييتزجاكوبسن » السابق الذكر ، ثم
انتال الفرنسي : « أغسطس رودان » (١٨٤٠ -
١٩١٧) الذي يصفه ريلكه بأنه :

« لا يسير به بين العبيد الذين يعيشون اليوم »

وقد كان ريلكه سكرتيراً له بعض الوقت ، وتأثر
به أعق تأثير .

**وتحمل الرسالة الثالثة تاريخ ٢٣ أبريل عام
١٩٠٣ ، من المكان نفسه الذي كان يقيم فيه ريلكه
حين حرر رسالته الثانية ، ولكن رثته مقسماً بين
المألف والمقراة . وفي بدلها يعنى عن ابتهاجه بأن
ذلك الشاعر العتي بدأ يقرأ الكتاب الدانمركي
جاكوبسن ، ويحدثه ثانية عن قصة « نيلس ليهن »
وكيف أنها كتاب عظيم وأعماق .**

« يقرأ فيها كل شيء . من أصعب ربح سجاد من حبل
واتم مذاق لشعرها الرائحة الرون . ولا يسير به يوم .
وبد فقه امره وسكنه في مسكنه وشعر به لم يحرسه . وتم
عليه في لذاته الحركة بذاكرته ، وليس بها تحية عشق
الإنسان ، بأقل حدث يسطر كأنه القادر ، والمجرب بنفسه
شجبه فيها بتسبيح عجيب يسبح ، كل خطوب فيه بوجه ر .
فيها عطف لا حد له ، وموضوع يجانب حيط آخر ، وسند
وسمير بسات أنحوت الأخرى . وسمر سماد عميق .
حين سراً هذا الكتاب لأول مرة ، وسنك في ثانياً بخاصية
لنى لا مداد لها كأنك في حلم حديد ، وأستطيع أن أجبر
الأمم بحوس كذلك خلال هذه الكتب فيما بعد مرة ثانية
وماسة نفس المدهشة ، وأنها لا تفقد شيئاً من فوهة العجيبه
وبن تنفس شيئاً من نفسها الحارقة التي لغرت بها الدارى
ول مرة . ويبدد المرء في اطراء على تلوقها ، ليصبح أكثر
تقديرًا ، وأيسر وأفضل في تأمله ، وأبقى في استفادة في الحياة .
واسعد وأعظم » .

ثم يصححه بقراءة كتب « جاكوبسن » كلها من
شعر وقتر ويخبره أنها ترجمت الى الألمانية ،
وظهرت في طبعة كاملة .

وقد أوردنا النص السابق لدليل على أن نقد
ريلكه كان نقداً تأثرياً في طابعه العام ولكنه يتصف
مع ذلك عن اتجاه محدد . فهو يتناول العمل الفني
في أحكامه وعمقه وصلته بالشاعر الإنسانية الصادرة
الأصيلة . ويستنتج هذه الصيغة لنقد فيما نسوى
له بعد من نصوص ، سنستخلص منها خصائصه
الجوهرية في نهاية المقال

ثم ينصح ريلكه الشاعر الشاب ألا يقرأ كثيراً
في السعد الجمال ، لأنه إما أن يكون وجهات نظر
متعصبة عنه ، وحامدة لأحياء فيها ، وإما أن يكون
حدلاً عابراً ترجح فيه اليوم وجهة نظر . نرجح عدا
وجهة أخرى . والأعمال الفنية وببذرة عرلة لأحد لها
واقل ما يوصل المرء إليها هو النقد ، والحب وحده هو
الذي يجعل المرء يصغر بها ويثملها ، وهو وحده
كف لها ، وعلى المرء أن يعتد بذات نفسه ، وبشاعره
الباطنة ، لتموده الى الحسرات بين هذه السحج
والمناشآت كما تقوده الى المعارف الحقيقية ، ثم يقول
له

« .. دج فكارت سمو لعمود انهادي ابوديع الذي حجب
أن يصدر من الأعماق اساطنة ، شأن كل قدم ، ذو الى الكرام
أو تمجن » كالتحفة لا تكرد بصارتها انجويه ، « وبفيل
من نعه في عو صف الربيع ، دون خوف من ألا يقدم المصيف ،
أنه يقدم . . ولكنه لا يتقدم إلا لمسير الذي يعمل كأنه
بذنه ماكسها . »

وهنا يورد له هذه الحكمة من اقوال رودان :
« الصبر هو كل شيء » .

وعلى الأثر ينقد ريلكه اشاعر الألمانى المعاصر له
« ريشارد ديهمل » (١٨٦٣ - ١٩٢٠) وكان الشاعر
أشباب قص حديثه عنه من قبيل ، فيقول أنه
عرفه عريضاً ، ثم يشرح في نقد أعماله فيكشف عن
سجته الخرقى الى بواحي نقد ريلكه .

« ان حوته الشمويه عظيمة جبهة كثريره فطرية وسمره
سندت بسمة سحر منه كأنها تصير من العنان » .

ولكنه لايسئ أن يعيبه من جانب حلقى . فقوته
الشعرية ليست كريمة دائماً ، وعلمه انجسي لاطهر
فيه ولا تضج ، لأنه عالم الدكورة والحبساره
والشوة والاضطراب ، ويحمل عبء المزاعم القديمة
وجنوف الصلف . .

« الذى بها شوه الرجل الحب واده ، لأنه يحب بومسه
رحلا لحب ، لا بومسه انساناً . لذلك يوجد في شعوره
انجسي شوه هين ، كأنه وحيد ، يصغر ، مرسل بالزمن ،
لا حدود فيه ، مما بعض من قبه ويجعله شامض ظنيتاً ، أنه
ليس . ما طهوراً ، من هر مدورغ بالزمن والهرى ، وبفيل منه
سبى . يحد »

ثم يعقب ريلكه على ذلك بهذا استعقيب اللادع
(ولكن أكثر الفن ضميمه بذلك) وعلى المرء أن يتمتع
بما فيه من عظمة على ألا يعقد نفسه فيه ، لأن العالم
الفنى لذلك أشاعر . .

« حامل بصوف الميانات الزوجية والاضطراب . وحد
بعد من المائل الحنيفة الى طير من الاحرار أكثر مما
تثير هذه الإحزان العابرة ، ولكنها تحمل المرء كثر استعداده
لمحد ، وأنظم همة لاستقبال الإبداء » .

وهذه العبارات تكمل الجانب الفني المحض في نقد رينكه ، ونصف عن الجانب الانساني في تقويمه للعمل الفني ووعيه به .

وفي آخر الرسالة يخبره ويلكه انه كان محروصا على اعدائه كتبه لولا انه جاء فقير ، فهو سمح كتبه للناشرين . ومنذ ظهورها لا تصحيح ملكه ، ولا يستطيع شراءها هو نفسه . وأول الناس باعادتها اليه هو من يكون عليها عطوفا ولها محبا ، ثم يخبره انه سيكتب لسعادته له على قطعة من الورق منفصلة عن الرسالة ، ليشتري منها ما استطاع .

ونلتقي به في الرسالة الرابعة في صيف عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب يقضي بضعة أسابيع مع زوجته كلارا في ووريسبيد ، على مسيرة من ارض زوجته اديس كانت تعيش معهم ابنته « روث » . وكان في السابعة والعشرين من عمره . يجتاز فترة علق بالغ اديس . فهو ينتهي الخلق الفني . ويعتقد انه لم يخلق شيئا يعتقد به . ويشكو من هروب الزمن ويختار في بسب قصوره عن الخلق الفني اديس يشده :

« اديس اديس القرة ؟ هل لاديس مريضة ؟ امو ؟ تعلم اديس يعوق لذي كل شيء ؟ »

ثم هو يشكو نقص ثقافته : اديس اديس تقيسها يوجب ان يبحث عما يكمن به أدوات منه ؟ أم هي بعض الأدوات الخاصة ، وفي التعرف عن قروب على موضوعه ؟ أم في الجانب الثقافي الموروث ، الذي ينال بالعلم ؟ ولكنه على وعي بأن عليه أن يحارب كل شيء ورثه ، في حين أن ما قام به نحو نفسه جدير بالاهمال فهو يكاد يكون بلا ثقافة ، ويعقد انه ..

« أحرق في لحية » ، يفقد السلطات الثينة « ولكن على أية حال على أن توصل الى خلق شيء .. »

تلك كانت حالته النفسية حين كتب رسالته الرابعة الى الشاعر الفتى ، من « ووريسبيد » في ١٦ من يوليو عام ١٩٠٣ . وفيها يخبره انه ترك باريس منذ عشرة ايام لاعتلال صحته . ثم يذكر انه تسم رسالته الأخيرة . وأنه متأثر بما اثارته في نفسه من هموم ذلك الفتى أكثر مما كان في باريس . وليس في استطاعة أحد أن يحجب على شاعر لها حياتها الخاصة بها . وتفضل الكلمات حين يراد منها أن تعبر عن أدق الأشياء التي يعجز التعبير عنها . على أنها لن تبقى بدون حل إذا تعق المرء

بالطبيعة يستد فيها الظراوة والانعاس ، وبالأشياء الصغيرة التي لا يبقى أحد اليها بالا ، واذن سيصبح كل شيء أيسر وأكثر ملاءمة ، لا عن طريق الذكاء والفهم ، بل عن طريق الشعور حين يكون في حال يقظة وتعرف . ثم يسأله أن يكون صبوراً تحله مالا يجد له حلا ، وعليه أن يحب المسائل نفسها ، كأنها حجرات مضقة أو كتب دويت بلغة غريبة . وعن طريق هذا يحب ستأتي الحلول من نفسها تدريجيا من باطن النفس عن طريق الرياضات واصبر .

ثم بعدئذ عن الجنس والعلاقات الجنسية . فالجنس أمر صعب ، ولكننا قد حملنا أشياء أخرى كثيرة صعبة . ويكاد يكون كل شيء جاد صعبا ، كما يكاد يكون كل شيء حادا . ولن يكون لديه ما يخاف إذا عقد علاقة جنسية لاتعده من احد ، ولا تحرمه تملك نفسه . فاللذة الجنسية تجربة حسية لا تختلف عن المظهر ، ولا عن صفة المذاق الذي تملأ به حلق فاكهة نديدة . فليس في قبولها سوء ولكن الثمر يأتي من أن أكثر الناس يستسيئون استجوابها . ويحدونها مئارا لنموطي المحبوبة ، ومجربا حيلة لا بدلا من ربطها بلحظات التشووة الروحية فيصبح كل ماها من امتياز وعق وتحمي حدة مداما . وعلى من يختل بنفسه أن يتأمل في جمال الحيوان والنبات ، ليذكر أنه ضرورة ذاته كل النوام للحب والشوق ، فالحيوانات كائنات يظم بعضها الى بعض ، وتنمو في صبر ودأب ، لا عن طريق اللذة الفيزيائية ، ولا بسبب ما تعاني بل هي بطبع ضرورات أعظم من اللذة والألم ، وأقوى من الإرادة والمقاومة . ويمكن للمرء أن يعتقد بهذا السر الذي يجعل به العالم في أصغر الأشياء واحقرها ، وأن يتحمله ويعاينه ، بدلا من أن يستخف به ، وأن يجعل خصوصته تبجيلا سواء بدت عقلية أم جسمية . ذلك أن الاساج الفكرى مصدره فيزيقي ، فهما من طسعة واحدة ، غير أن الأول أكثر عدوية وسحرا ودواب ، ففكرة الخصوبة ليست شيئا اذا لم ترتبط بمواطن ثرائسها وتوافها مع الأشياء والحيوانات . ومعها ليست جميلة نظرية إلا لأنها حاملة بالذكريات الموروثة للملايين المتناسلة . ففي فكرة الخلق الواحدة تعود الى الحياة آلاف من ليالي الحب الجنسية لتملأها بالتسامي والنشوة . وهذان اللذان يخفان

سيلا ليتعاقب ، تهددهما الله ، يأتيان عملا عاما
ويحصلان من الله والعق والتمتع يكون مادة أغنية
شاعري عبقيل ، يتحدث عن المشوة التي لا توصف .
« وهما يهيبان بالعبيل ، وقد يصلان ويتعاقبان عن عناية ،
ولكن العبقيل آت لا محالة وعلى أساس هذه النبوة التي
سندو هـ مسهلته نجا العاقول وندائم يعنى به تقى طريقها
الى الوجود بلورة جديدة نوية ميمية . - فلا تصل بظواهر
الاشياء عن الوصول الى اعناق كل هـ ، يصير مايرى - والذين
يحشرون هذه الحضرة خطأ ميتة سيئة ، يظنون مرفعا لديهم
نحس . ونظرون بها كنها رسالة مخزومة »

وهي كل هذه الحالات أمومة عظيمة القلب . محمول
العمراء أمومة بدأت تحس نفسها وتنهى في ودي
وحرص . وجمال الأم مسيطر على الأمومة . وفي المراه
العجوز ذكرى أمومة كبيره . .

« وحى في الرجل يوحد أمومة تدعو الى برقة وروحة » .
« وربما تكون الأحاس مرتطة بمفها بعض أكثر مما يجب »
وربما يكون التحديد الكثير للعالم منحصر في أن لرجل
والرأة المحروين من المشاعر الزائفة ومن اليقظ ، يبحثان كل
عن الآخر ، لا بوصفها فدين ، بل كإحسان وأحبة وتجارب
ويجتمعان بوصفها محاربين إنسانيين ، ليتحملا من مسئولية
الجنس المعينة التي فرضت عليهما في بسطة وحد وصير »

وهذه الأفكار يهتدى المرء اليها في حيوات أساس
ولهذا ينصح ويلتزم ذلك العتي أن يجب خلواته .

ويمنه أنه بدأ يشعر بأن كل من حوله بعيدون في
الحقيقة منه . ولكنه يصحبه أن يكون عطوي لا يقدر
حجم ولا يحملهم على التمرور منه . فهذا الحب هو
ومركه ، بدونها لا يستطيع السير في طريق التقدم

ويخبره أخيرا أنه قد صاب نفسا لأنه علم أن ذلك
العتي غثر على مهنة تحفظ له استقلاله ، ولكنه يخشى
أن نفوق نموه . ويطلب منه أن يلجأ الى خبونه
وعزله ، وفيها سيمجد طريقه .

والرسالة الخامسة كتبها من روما في ٢٩ من
أكتوبر عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب الى روما ليعيد من
آثارها في بحث قيم تهص بالاسمائية في انفتاحه ،
ولكن سرعان ما بدا له أن أمنه ليس سوى حلم - فقد
صاق بها أكثر مما صاق بباريس من قبل . وهو
يعبر عن ذلك في أول الرسالة . فهو روما حزن
نخبص منه النفس ، وآثارها رهبة صامتة . وفيها
من أعمال مافي أي مكان آخر : هواء البحر
والحدائق والبحيرات ، ومنظر بعض المباني .
ولكنه يعجب بتمثال مادكوس وأوليوس من بين
آثارها ، ويعده أرق تملك للفروسة وصل ليس من
مدنه الرومان . ثم يعد الشاب أنه سيكتب له قريبا
خطانا أطول حين ينتقل الى مسكنه النهائي . بعيدا عن
صحيح البحر . ويمنه كذلك أن كتابه الذي أرسله

من قبل لم يصله ، ويخشى أن يكون قد فقد في برية
إيطاليا . وهذا أمر مألوف في ذلك البلد ، وأنسمقرا
أشعاره التي كتبها اليه وسيلقى عليها في رسالته
العامية .

وقبل أن يكتب ويلتزم رسالته السادسة الى ذلك
الشاب بمضعة أمام ، كتب في رسالته له أخرى ، في
١٩ من ديسمبر من نفس السنة يقول .

« أنا سطر في مقام جميل بمرل صير ، لا موره شيء ،
سوى ذلك الذي لا أستطيع صحة : سوى الحياة التي هي
في كل شيء ، وفي كذلك ، وسوى العمل الذي يربط شيئا
بآخر ، ويصل كل شيء ، بالضرورة الكبرى ، وسوى السرور
الذي يأتي من باطن النفس ومن النشاط في العمل ، وسوى
المعبر الذي يستطيع أن يتأني يوقف لا يقدم اليه من
السعد »

وكان في تلك الفترة يستمر أسباعة المواتية لبحل
العتي في قلق :

« السعادة التي يصادفها المرء في يده للعل ، وهي التي
اتسك بأنها أعظم سعادة ، هي شيء صغير بجانب السرور
من اليه » .

ولازال مع ذلك شق بأن الساعه التي يتوق إليها
فادعه . فكتب في « ليس كي » في السادس من
عمر أير عام ١٩٠٤ يقول

« أن دغى السعادة في عمل شيء جيد ، في خلق شيء جيد جدا
لم تكن قط أعظم مما هي الآن ، أشهر كما لو كنت دائما
طوال سيرة ، أو كما لو كنت قد سحقت في أمياق حزن وسعادة
بما تشجبه به ، في ماكن غرسة - آه لو أستطيع أن
سبي في سعادتها مرة أخرى ، وشعر بالروح والطيبور .
رأى في عدم اليقظة العظيمة ، العظيمة جدا ، ونحرمها
لكنه » .

وبين هذه المشاعر كتب الرسالة السادسة من
رسالته ، في ٢٣ من ديسمبر عام ١٩٠٣ ، وهي
تدور حول حلوة الفدن وابحث عن الله . ويعنى
فيها ويلتزم على من يستبدلون بالوحدة صلابهم
الرخصة المتدبه مع الآخرين . وربما كانت الساعات
التي ينفقونها في تلك الصلات هي التي تنمو فيها
الوحدة لتؤني ثمرها . والوحدة الباطنية سموها
صعب كنمو الأطفال ، حزين كأوائل الربيع .
والوحدة الباطنية تشبه وحدة الأطفال ، تظل على صله
دائمة بالاشياء ، لا يفهم المرء شيئا من أعمالها التي هي
بها دائما حذ مشغولة .

« ووحدة التأمل في ذاتها عن ووضع اجسامي وتنبؤة
بروية » .

وهيها يسجو اثره من التقاليد والمراغم والأخطاء
التي تظني على نوريته وأصلته وفيها تكمن أحياء
الحق ، وعلى المرء أن ينشده فيها السعادة في ذكريات
طفولته ، وبين الأطفال والاشياء ، في الليالي وفي
الرياح التي تنسم في ثنايا الأشجار وتعبير الغصاه .

وعلى المرء أن يبحث فيها عن الله . ومستوياته العفيدة من أعماق المستقبل ، ثمرة نهائية لمسحرة نحن 'وراقها' - وكما يكاد العمل لاستخراج الشهد كدلى يجب أن يجتهد في استخلاص العذب من الأشياء لتشيده عقيدتنا في الله ، وعلمنا أن تبدأ حتى عن الأشياء المتبدلة ، الكثيفة المعنى (على أن يحدث ذلك عن طريق الحب)

« وبالمثل والراحة بعده ، وبالصمت ، واللمحة الثانية في الضوء ، وبكل ما يملأه وحدنا ، دون أيوان ونركاء ، بكل ذلك بدأ حياتنا فيه ، هو الذي أن لنا يعرف عليه ل حسابنا كما لم نستطع حدادنا أن نحيا ليعرفنا علينا ، على بهم هم الذين مضوا منذ زمن بعيد ، لا يزالون لنا ، في صورة سمعدانات وحمل فوق مصبرك ، وهم يتبعني ، وحركة تنبش من أعماق الأرض » .

ويقتضي الحصول على العفيدة بهذا التأمل كثيرا من الجهد .

« كن صبوراً ، طاهراً من السعد ، وفكر أن أقل ما يستطيع أن يفعله لنظير يروح له لبس أصعب في شفه مما تفعل الأرض من أجل الربيع حين تريد أن يقدم » .

وفي عام ١٩٠٤ ، في الفترة التي كتب فيها الرسائل الثلاث التالية ، حدثت تغييرات هامة في عمله وأدراكه ، أهمها أن ملاحظاته وخاصة استغراقه قد تمت حتى أصبح ينفق وقتاً طويلاً في كل محاولة دنية يشرع فيها ، وقد عمق تأثير «*إرولان*» فيه ، وبخاصة نصيحته له بالعمل الدائم والصبر . ويصبح عنده مرج العمل الفني بالحياة :

« لن أفرق بين العمل والحياة ، وأرى أن أحدهما ضروري للآخر ، كليهما في مجرى مركز ، وهذا وحده يمكن لحدي أن نصير شيئاً طيباً ، ضرورياً ، ونيراً من المرق الذي كاتب ورائتي ولة نصفي مسئولين عنه ، لسجول إلى خدع منير » .

وأصبح ريلكه في هذه الفترة يفصل اسير على الشعر ، لأن الإقاعات في الشعر أشياء خارجة ، في حين لا يلجأ المرء في الشعر إلا إلى ذات نفسه ، بختراع انقاعاته أخاصبه به . وقد شعر أنه في حاجة إلى مزيد من الثقافة ، فأخذ بدرس العلوم المختصة ، وبخاصة علم الملك ، والبيولوجيا ، والجيولوجيا ، كما بدأ في تعلم اللغة الداتمركية ، ووسع دائرة قراءاته في مختلف اللغات ، وبخاصة في الفرنسية والروسية ، وتوجز الآن الرسائل الثلاث التالية التي كتبها في ذلك العام .

والرسالة السابعة نهنا هنا بخاصة ، لأنها تعلين على مقطوعة شعرية (سويتينا) أرسلها أبيه العلي الشاعر «*كابوس*» وهي تشب عن نوع من المقد الامماني العلي الذي زود به ريلكه ذلك الشاب ،

لاضاح تكوينه الفكري والعلي ، ونهتحدة نرى أن نترجم أولا هذه السويتينا ، قبل أن نتحدث فيما تحتوية رسالة ريلكه من تعلق عيها : وهذه هي الترجمة :

في أطواء حياي برعش - بدون أن
وبدون ردة - حزن عميق قائم ،
يرى عم أحلامي الطاهره انتحية
لمور قلبي لاحت أيلمي هدوء
ولكن عالنيا ما تعبر المسانة الكبرى
طريفي ، فاصول ، وأثافي
تفكر في أبيبيد ، تمرؤني رعدة برد ، كاني تجاد بحيره
من البحيرات ، فيصلا لا طوه لي نعباسه
وحشت يخيم على أسي ، مظلم
كاليالي العف الدكاء لا يرقى به
ومن خلانها يلوح نجم غاصت من حين لحي ،
وتستد مداني ، حشد نحو الحب ، تلمبه في انظام
لاني اعلى رغبة قوية في أن أملني بأعوات
لا يستطيع فني المشوب أن يشر عليها .

وقد كتب ريلكه نسخة من هذه « السويتينا » بخط يده وأرسلها إلى الفتى الشاعر ، مؤلفها ونصحها أن يقرأها بخط غيره ، لأن قراءة الشاعر شعره بخط غيره تجربة جديدة ، شعر المرء بها شعورا أكبر بأصالتها . ويعقب على صياغة السويتينا بأنها حلوة في بساطتها وحررتها ، وقد تم فيها مراعاة ما سبق . وهي أفضل شعر ليلكه الفتى أتبحث لريلكه قراءته ، وهو صريح « السويتينا » يمس مسألة الوحدة وما يتردها من أسي ثم مسألة الحب ، ويعقب ريلكه أمام الأمر . ويرى أنه لا ينبغي أن يبدع الفتى نفسه بها لاضطراب مبعثه أن في نفسه حاجة لا يستطيع أن يجلوها لأن هذه الرغبة المشبوبة نفسها والامعان في الهدوء والعزلة ، كلاهما كلفين بالعثور على لحل . ويوجه سواد الناس عادة إلى الحانب اليسير من الأمور ، وإلى الأيسر من هذا اليسير ، ولكن علينا أن نتعلق به هو صعب ، بهذا سبيل التفرد والأصالة ..

« بنو كل شيء في الطبيعة ، ويدافع من نعه بطريقته الخاصة ، وتكون هو نصه للعاب ومعضاضه ، ويبحث من كل الجهات أن تكون بكه وشد كل معاوضة ، اثنا تعرف قبلا من الأمور ، ولكن الذي يجب أن تفكك به من نصفا نصيب هو نوع من تبتين لا يصح أن بهجرا ، ومن الخير أن يكون ل حيوة ، لأن الخطوة صعبة ، ويجب أن تكون سعرة شيء ما هي أقوى سبب لذيكي تفعله . ومن الخير أن يحب كذلك ، لأن الحب صعب ، ولأن حب انسان آخر لابد يكون أصعب وأجسادا كلها ، والاسلاء الهالي والاخير ، والعمل الذي بعد كل عن آخر بمساة بعهد له » .

وليس الحب في الاستهلاك والاستسلام ومجرد الارتباط بأخر . وما جدوى الاتحاد في علاقة دسمة ناقصة ؟

« وقد نصبت محبة من عند الله عز وجل فلو لم يكن الله
يسوره الوصال ، ويدعون فيه سعادتهم ويستبدلون بهجج
ما وسعهم » .

أن كلا من المحبين يضع نفسه في سبيل الآخر
كما يضع الآخر ، في حب لا ينتج عنه سوى بسام
وحلا لوهيم ، وتسكين لخواطر ، ومسامرة في
مواضع كانت مهرب أقسم على طول هذا الطريق
الخطير . وقد زود المجمع هذا الإدراك للحب بكثير
من المواضع ، لأنه قد اتخذ الحياة منعة ، فجرح
أي إعطائها أسهل صورة وأخصها ، آمنة مؤثقاها
كما هي حال المتع العامة . فإذا تجنب المحبسون
المواضع المألوفة المتاحة لهم التي هي الزواج ، تردوا
في مواضع أخرى قاتلة ، في وصال موحل غير واضح
وليس للموت الذي هو صعب ، ولا للحب الشاق
أي شرح ولا حل ولا طريق متضح متميز .

« أول هاتين المسألتين اللتين تحلها مطويتين وتعرف
فيهما مفتاحين دون مد ، لا يمكن أن تكشف قاصدة صفة
تلقى محال إيمان . ولكن بقدر ما يقع الحية موضع أخبار
بوصف أفراد ، ملتقى أفراد بهذه الأشياء العظيمة في أقرب
محالاتها » .

دلا من أن نعتقد أنفسنا في هذا الدهو الهيب
العظيم الذي أحلى الناس وزاده أجده صوف حميا
وجودهم .

فالعلة والمرأة كلناهما تعال في تكررها لطبيعة
جنسها في سبيل التقرب من طبيعة الرجاء ، وفي
سبيل تمير وضجها في المجتمع بممارسنة مع
الرجال ، على حين يظل النساء اللاتي هن بس
الحياة وتثير .

« لفتج من الرجل المنهتر الذي لا يصح الحياة أية نهر
وندى يحيى قيمة ما يحب أنه يحب ، لأنه ندى مزوج بتدنه
عجول » .

وليندكر القارىء ماسبق أن قرره ويلكه هي أن
الأمومة والاختصاص الفيرقي والفكرى أمور مشتركة
بين الجنسين . ونتيجة لتتسم الفكرى والاجتماعى
سيأتى يوم توجد فيه فتيات ونساء لا يدل اسمهن على
مجرد جنس معارض للرجال ، ولكن على شيء ما يبعث
بفسمة المرأة على التفكير .

« لا يحد حيله ونكته من في العباء والوجود ،
في الوجود الإنسانى الاثوى انحر » .
وبذلك ستتغير تجربة الحب التي هي الآن حافلة
بالأخطاء ، وتكتسب شكلا جديدا ، لتصير علاقة
إنسان آخر ، لا علاقة رجل بامرأة . وهذا الحب
المعمور بالإنسانية الحائى العطوف اللطيف الى مالا
حد للطفه الذي يربط بين أساليب ويزوثن صلتها

وبجورهما ، سينسب هذا الحب الذى يمهده له بالكفاح
والجهاد ، الحب الذى يحضر في :

« - - - أن نؤمن من الوحدة يحى أحلما الآخر ، ويتقرب
منه ، ونحيه » .

وكل حب قد حدث من قبل لا يمكن أن يضع
« أعتقد أن الحب يبقى في ذاكرتك بما له من قوة وسلاطه »
لأنه كان أول أعمال طورك في حياتك ، وأول عمل يلقى
مارسته هي حياتك » .

وقد كتب ريلكه رسالته الثامنة من « بورجى »
في السويد ، حيث كان في ضيافة « اليس كى » وهي
رد على رسالة من الشاعر الشاب يشكو فيها من
حزن أصابه وما ينفض أثره من نفسه . ويدور حديث
ريلكه في هذه الرسالة حول المعانى الإنسانية
للأسمى والوحدة وصلتهما بالحياة المثمرة وجارها .
وستقتصر على عرض ما يضيف حديثا الى ماسبق أن
أشرنا اليه من رسائله خاصة بهذه المعانى . فالأسمى
طيب مائما صاحبته واقاد منه . والضرر الخطير أن
يحاول المرء حق أحرانه باختلاطه بالناس ، كالمرض
حين يعالج خطأ علاج سطحي ، فإنه يحتجى فحسب
ثم لا يثبت أي مقهر أكثر خطرا مما كان في البدء .

« ولو أتيح لنا أن نرى أمد ما نصل اليه معارنا وطريقنا
صغيرا وراء انحدار أسى يبلها في نزلنا ، وبما كنا نحمل
حرنا في نكة أعظم مما نحمل بها معارنا ، لأن في هذا انحدار
سئل الخطيئة التي يترب فيها الى موعنا شيء جديد ،
شيء غير مألوف » . « فليس مشامرا صامته في قلق حين
من انقراضنا على شيء ما يتقدم روح من السكون ، ويقوم الشيء
الجديد الذي لا يعرفه أحد صامتا في صميم نفوسنا » .

وحين نبتله عما الأتية المألوفة ، نقف في فترة
انتعال حيث لا يمكن أن نطل واقعين ، ولهذا السبب
يمضى الحزن أيضا ، وما يكون أشي « البودقة » ترب
الى قسنا ، ونزل في أعبق حجراته ، وسرى في دما
يحيث يتيسر لنا أن نحسب أن شمتا لم يحدث .

« على حين أن نصيرنا ، كما نصير صبر مرقة كيف جديد
لا يستطيع أن يقول من الذي قدم ، وقد لا يعرفه أبدا ، ولكن
بدل أحداث كثيرة على أن التفتيل يتوق في ذات أنفسنا
من هذا الطريق » . « والذي ندمود نصيرا فما يشو من
داخل الناس لا من خارجهم » . « وكثير من الناس لم يتشربوا
مصارهم ، ولهذا السبب وحده أم يتقوها الى داخل نفوسهم
حين كانوا يعيشونها » .

وواضح كل الوضوح أن لوحدة ليست في
الحقيقة أمرا يستطيع المرء أن يأخذ أو يدعه

« نحن وحيدون ، وحدد أنفسنا ، وسرف كما لو كتب
غير ذلك . ولكن كم يكون خيرا لنا لو اعتدنا بأنفسنا
كذلك . ولا شك أنه سيمرون الدوار حينئذ . ومن يبعد
عن حجرته الخاصة ، ليجلس فوق نهر جيل شاق ، يعموه
شيء من هذا الدوار . فيحسب أنه سيسقط ، أو أنه سيمر
به في الفضاء في عتمة ، أو أنه سيمر مرورا في كالات من
القطع » .

والأحاسيس والتصورات الفريدة التي تعرفو
المروء في الوحدة تشبه تلك التي تعرفو من أعلى قمة
الجبيل ، ويجب علينا ان نتأمل نهجها في مزم وقوة
أرادتها ، وانفسحوف مما لا يشرح هو وحده
الذي انقر وجسود المروء ، وموق العلاقات
الإنسانية . .

« كانتا ولدت من محرى نهر الإنكاييت الحبيوة ، لتوضع
في بقعة مزاب من التشت لا يصبها شيء » .
وإذا شئت الوجود الإنساني بحجرة كبيرة
أو صغيرة ، بدا واضحا ان أكثر اناس يقفون عند
معرفه ركن ضيق من حجرة وجودهم ، مكان قريب
من النافذة ، أو شريط ضيق من أرض الحجرة
ترددون به ذهبا وحيثة . وبهذا يتوانر لهم نوع
من الأمان .

« عني ان انشور اضطر يفقد الأمان هو أكثر اسدية
تصل هذا الشعور الذي يسود النجاة في نضج « الأبرو »
الي أن يتصقوا في التمرق على صور الحياة في برجم المفرع ،
والأ يكثر ، فربما حمال ما في مناسم من رعب لا يمكن وصفه . »
على أننا لست سحباء ، ولم تلق علينا معابد أو شباك ،
ولا يبقى أن نخلفا شيء أو يضابقا ، « وليس لدينا من
سبب يفقد تقيا يعانا ، لأنه ليس صلب . فيه سرور ، من
أرعب ، وبكته رعبا ، وفيه مهاو ، وكها منك ، ود .
محاطر في مناوتنا ، ولر وتينا أمور حيات مني حسب أبعاد
أبلى يقتشفه علينا أن نتمتع دائما بما هو صلب ، فان ما يواي
يدو لنا أنه أكثر قرابة بالنسبة لنا ، تصبح هو ما نحب أن
يكون أجدر بتقنا ، ونصير أكثر وقا نتم . »

وفي أساطير الشعوب البدائية كثير من صفات
التي تتحول في آخر الأساطير إلى أميرات
ساحره . .

« وربما تكون كل سمات حيوانا اميرات لا يغير سوى
أن عرفنا على درجة من الجمال والشجاعة ، وربما تكون كل
شيء مفرع في أعرق حثيفة وجوده ليس سوى شيء معوره المعرو
فهو عند هذا المساعدة . »

ولماذا يريد المروء أن يتفق بك حياته في وجه
كل اضطراب أو ألم أو حزن ، ما دام لا يعرف ماذا
تعمل هذه الحالات به ؟ والمرض نفسه وسيلة بها
تحرر الجسم من مادة عربية . .

« وليك أنت - يا عربي متر كابوس - كبر من الأ : اه
بسيل أن تحدث ، منك أن تكون سيرا كرحل مريض ،
وعلى لغة كالك في دور النفاة ، إذ رسا كتبت أنت المريض
والنافة كليهما . وأكثر من ذلك أنك كذلك الطيب الذي عليه
أن يرعي نفسه ، ولكن في كل مرض أمام كثيرة لا يستطيع فيها
الطبيب أن يفعل شيئا سوى الاضطراب . وهذا هو ما يجب
عليك أن تفعله الآن قبل كل شيء . في حدود كوكك ط .
نفس . »

ثم يختم ويلكه رسالته بهذه العبارة الأسمية
العصية :

« وإذا كان من سوء بعد ذلك على ر أمولة منك ، فهو به
مصدق أن هذا الذي سجد عما شئت أترك ، بجيا حياه مطمئة
ببر كلمات بسطه هادئة قد تظف بها أحدا ، فحده به .

كثير من الصحاب ولا حزن ، تتجاوز كثيرا ما أنت فيه ، ولم
كانت حياته على غير هذه العالي ، كما كان شط قادرا على أن
يجد هذه الكلمات . »

والرسالة التاسعة قصيرة ، كتبها ويلكه في اليوم
الرابع من نوفمبر عام ١٩٠٤ ، من المكان نفسه
الذي كتب فيه رسالته السابقة ، وفيها يتحدث
بعض المصالح التي شرحها في رسالته السابقة ،
وأوحزناها فيما سبق ، ثم يضيف بعض نصائح
تحص الأنفعالات والتشت . فالأنفعالات طيبة ما أدن
الي استخدام النفس ، وبركها باهضة نشطة ،
وهي سيئة إذا احلب جابيا واحدا من الدات .
وكل تفكير في استعادة الطعولة ومواجهتها صواب
وكل ترفع طيب إذا لم يصدر عن فعل أو اضطراب ،
ولكن عن متعة يمكن للمرء فيها أن يرى أعماق
نفسه رؤية صافية . ويمكن أن يكون التشت
صفة طيبة إذا وجهه المروء وجهة الباء ، ولم يقف
عنده . وحسب . .

« سيأتي اليوم الذي يتحول فيه الشتاء من مفرض إلى عامل
من خير عمالك - بن ربما يكون أمر أعمال في يساه
حرب .

والرسالة العاشرة والآخره كتبها ويلكه من
باريس . م ١٩٠٨ . وفي تلك الفترة اتصح فيه
بمرض « رودان » ، من قبل . فقد كتب رسالة
أخرى في ٢٩ ديسمبر عام ١٩٠٧ إلى « رودان »
تدعوه فيها : « هؤنزه وصديقه الوحيد ، وممبا
فدله به .

« في أصبح - فأكبر قدرا على استخدام ذلك الصغير
الطير الذي يسمى أاه يومك مثالا حيا عشفا له ، ذلك
الصور الذي لا تلام وأسياء المدينة التي يبدو أنها برصا
بالتمهل - هو الذي يجعلك على حله بكل ما يتجوزنا »

وها هو ذا يتتبع انتفاعا محمودا بذلك الصبر ،
إذ كان يبرر تأليف قصته : « مذكرات مالت
لورينز بريج » وسبق أن أشرنا إليها .

وفي هذه الفترة كتب رسالته العاشرة إلى
شعرنا الشاب ، وفيها يهنئه بما ظفر به من هدوء
وعزلة يهيئان له فرصة العمل والتأمل المثمر . .
ويقول به :

« أرحو أن ندع هذه الوحدة الجبلة ، نور لك ولا تفصل
بعد عن حياتك ، هذه الوحدة في كل شيء لديك هي التي
تتقدمك إلى السجيرة والعمل ، فتؤثر تأثيرا مجهولا حاسما
في لطف رذاب ، على بحر ما يتحرك فيت ، دور انتفاع ، دم
الأحدا ، ويتسلط عشفا ، ليصبح ذلك المسروق الوحيد غير
المنكر الذي تكونه في كل دور من أدوار حيات . . وكى ما
محتاج اليه أن يكون محوطين بحالات لأر فينا ، ونضعنا من
حين لحين تجاه الأشياء الطبيعية الكبيرة . »

وفي ختام رسالته الأخيرة هذه يقول له :
« وليس الذي كذلك سوى طريق للحياة ، وليهما بحيث
المروء يتطرح أن يهيء نفسه له بطور بلاء منه ، وفي كل ماهو

محقلي يكون المرء اقرب اليه وانصت جوار له من كل الهم
مصاف انقيته وغير الحقيقية ، وهي التي يزعجون قريبتنا
سوع من الفن في حين انها في الحقيقة تكذيب لوجود كل فن ،
وحرب عليه ، كما هي حال هيئة الصحافة في منحوعها ، والتدني
وثلاثة ارباع ما يسمى ادب وما يراد له ان يسمى كذلك .

وفي تلك الرسائل رأينا جانباً انسانياً فريداً من
رعاية ريلكه لواقع هذا الشاعر الشاغل ، وفيها
ينجلي كذلك كثير من القضايا التي شغلت ريلكه
طول حياته ، فهو ولوع بتحليل النفس ، وهذه
ان الخوف والرعب في معاناهما الميتافيزيقى اساسان
جوهريان لأكثر المشاعر الانسانية ، وهذه ان كل
ظاهرة تحتوى على سر عصى ، ومحور اهتمامه
يدور حول الحب والموت والبحث عن الله ، وويلكه
سرف الحس تجاه الاشياء والطبع ، يحرص على
الكشف عن حقيقة العالم الحسى ، وعن يؤس الحياة
والخود ، ولكنه حريص كذلك على
الامادة من الخلوة التي تحيل كل يؤس واسى الى
معنى انسانية ، يحيها المرء ، ويحاول ان يجها ،
ليحيا فيها حياته الناطقة المشردة ، وهو يعارض
الانسياف وراء العاطفة على نحو ما يفعل
الرومانتيكيون بالرجوع الى الجرة الشعرة التي
هي نوع من الحساسية تحول الى حياة انسانية
حقيقية من لحم ودم .

« ليست الا اشعار عواطف » ولكنها مجنوب .. ولكن يكسب
المرء بيتاً واحداً عليه ان يكون قد رأى كثيراً من اللذات والاس
والاشياء . وحتى تصوير ذكريات لحما ونظرة وحركة ، وحتى
تصوير متعنية على التحديد والشمسية ، وتصبح لا تتغير
في شيء من ذات انفسنا ، حينذاك نصيب بغير ان نتبع معها
اول كلمة من بيت شعري في ساعة فريدة .

وهي ثم تبدأ أصالة اشاعر ، وتفردة في فنه ،
على ان يلي في ذلك كله حاجة ملحة للكتابة متبعثة
من ذاته نفسه ، لا يتصور انه يستطيع ان يجها
بدونها . وواضح ان هذا المسلك الشعري انعكاس
ما يكون كذلك من الواقعة التي هي الصق بالقصة
والمرحلية من الشعر الثنائى الذي يتحدث عنه
ريلكه ، ولكن عالم ريلكه ليس مطلقاً دون التجربة
والحقيقة في اعمق ما يستطيع الانسان ان يعرف .
وقد رأينا كيف حرص ريلكه على تزويد نفسه
شدة رجبية في الآداب والفنات والعلوم . وعلى
اساس من هذه الحقيقة الانسانية القوية يقرر
ريلكه ان الفن جهد وشعور عميق وخلوة ظاهرة
تصلنا بامعان الانسانية الكبرى ، وانه طريق من
طرق الحياة ، بل هو الحياة نفسها في صورتها
التي .



الازدواجية في ثلاث روايات فكتورية

• عبد الله ابراهيم •

علماً ذكياً وطبيباً مشهوراً ينطوي على شخصية متريفة في اختياراتها. وهكذا يؤول الى نهاية مأساوية أيضاً بسبب ازدواجيته العقلية

و«الازدواجية العقلية» Article Duality وقد اختار لها الباحث تمودسا. هو رواية «صورة دورين غراي» لأوسكار وايلد. ويتناول هذا المعطى من الازدواجية في إحساس الفنان بأنه متفوق على مجمل التقاليد الاجتماعية المعروفة. وهذا يدفعه الى الإيمان بفكرة الخلود، من خلال صورة الشبل الجميل الذي لا يشيخ وكل هذا الاشكال الفكري قد الشخصنة الى الاحساس بالحيرة في اختياراتها بين المراتب الجرمية او اليقظة تحت وطأة الاحساس بالندب. وهذا أدى الى الانتحار

وبعد ان شخص الباحث، بوسيلة بحث نظري - تطبيقي، الأنماط المذكورة للازدواجية، ختم بحثه بتحديد صورة القلق الاجتماعي والنفس والفكري للعصر الفكتوري، وبذلك حدد المؤثرات العلة التي أبرزت الأنماط المذكورة للازدواجية. ان الامتلاء بدراسات مثل هذه، يتيح للباحث الكشف عن مزيد من الظواهر المهمة التي يثر بها الإلمام في شتى العصور. وعلى ان اتباع منهج تطبيقي واضح المعلم، تمكن القلبية للباحث في استقصاء تلك الظواهر المؤثرة في الإلمام. ويحيى هذا البحث، استكمالاً لبحوث سابقة جعلت من تلك الظواهر موضوعاً للبحث، وهو أيضاً بداية جادة لبحوث تعد الآن في كلية الآداب، حول ظواهر أكثر قرباً الى الحاضر، تتركز للشعر والفنر المكتوب بلغة الانجليزية

اميزهم لوسيان غولمان وريثة جيران، ان يتوصل الى ان أبرز لشخصيات التي عرفتها للرواية الحديثة، بدءاً بطون كيثوت، مروراً بسجوليل سوريل، مثل رواية «الاحمر والأسود» لنبدال، وبمدام دوفازي، لفونير، وصولاً الى «مارسيل» في رواية «البحث عن الزمن الضائع» لميوسيت، وهي شخصيات تعيش وضعاً اشكالياً خاصاً. ولعل فكرة الازدواجية التي عرضها الباحث عمران موسى تقرب الى فكرة الاشكالية المذكورة، لكن الباحث، ذهب الى تصنيف الازدواجية في موضوع بحثه، بعد ان عرض للآراء الانشائية والاجتماعية والفكرية والعلمية للعصر الفكتوري فتوصل الى خمس ثلاثة أنماط لها هي: الازدواجية الاجتماعية Social Duality

وقد اختار لها نموذجاً رواية مرتفعات وثرينغ، لاميل مونتني، فقد كان الصراع بين كلارين ومكتلف من اجل تحقيق مركز اجتماعي هام، يفرق الشخصيتين الى نهاية مأساوية، لأنهما لم تكونا صابقتين في علاقتهما. وذلك لاقتلادهما الى الصبق والصراخ مع النفس.

و«الازدواجية العقلية» Rational Duality واختار الباحث نموذجاً روايتها معروفاً، لتتس هذا النمط من الازدواجية فيه، وهو رواية «الغصية القريبة للكثور» جيمس والسعد هلد، لسروبرت ستيفنسن. وقد تمثلت الازدواجية في الصراع بين الكثور جيميل الذي يكرس اهتمامه لاخترع عطار دي أهمية كبيرة للاسنان وبين السيد هلد الذي يلف حلالاً لهن تحقيق هذه الفائدة لعقير ويتبين ان ادكتور جيميل بوصفه

من المحدث التي موقشت مؤخراً في قسم اللغة الانجليزية كلمة لاداب - جامعة بغداد. البحث المخصص لنيل درجة الماجستير في الادب الانجليزي. والموسى

بسالازدواجية في ثلاث روايات فكتورية
Duality in Three Victorian Novels
للباحث عمران موسى محمد

تناول البحث ابعاد الازدواجية في لروية لفكتورية. وقد توصل للبحث من خلال استقرار منهجي للرواية الفكتورية ان لشخصية فيها منقسمة على نفسها، سواء كان هذا الانقسام حسياً او عقلياً، محدضراً ام متوحشاً فالشخصية تتجديب قوتل اساسيتان تحلون كل منها ان تتخلها في مجال جذبها الخاص. وقد ارجع الباحث هذا التعرق الذي يشكل ملمحاً رئيساً للرواية الانجليزية اذ ان التعقيدات الناجمة عن لثورة الصناعية وما أحدثته من تغييرات جذرية في مجالات الحياة لمختلفة وقد تناول فكرة التعرق هذه نقاد معروفون. توصفوا ان الشخصيات في الرواية الحديثة بشكل عام، تعيش وضعاً اشكالياً، فهي منقسمة على نفسها حائرة بين تطبيق ما نصبوا اليه وبين الانحراف في الوسط الاجتماعي، على انصاعت للملها الخاصة عزلت عن المجتمع. وحدث خارجة عليه، وان دانت فيه فتقدت خصوصيتها ولقد اطلق جورج لوكانش على هذه الشخصية، مصطلح

الشخصية الاشكالية Problematic Character وقد استطاع هو ونقد يحرون

الصورة الشعرية عند السياب

سيد الله إبراهيم

نوهت مؤخراً في كلية «لاداب» - جامعة بغداد، رسالة الماجستير، «الصورة الشعرية عند السياب» للباحث عدنان محمد علي المحادين بإشراف الدكتور جلال الحياط وقد قسم الباحث رسالته الى ثلاثة فصول، يحتوي كل فصل ثلاثة مباحث، ويسبق هذه الفصول تمهيد تناول فيه مكانة الشاعر السياب في حركة الشعر العربي الحديث، ودوره في حركة التجديد، ومكانته بين شعراء الصورة المحدثين

وقد عرض الباحث، ايضاً، لأهمية الصورة في النقد الادبي الحديث، واهم المصادر التي درستها، والنتائج التي توصل اليها. اذ توصل الباحث الى ان الصورة تشكل في شعر السياب ملمحاً أساسياً، وهي كذلك في حركة الشعر الحديث في الوطن العربي.

عن بعد وتخصص عمارته ولكن هذا لم يصعب من المادة التعليمية والمعلوماتية التي لا تعرفها عن نابوكوف

ان الملمت لتظهر هو هذا لاهتمام النقيدي الروائي لنابوكوف بالمحاضرات هي بمثابة منف مقلدي لروايات اوريا الكبرى في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وفيها التماعات نقدية عالية . - كذلك فان انعطاف نابوكوف على معالجة الاسلوب وجوهر العمل الروائي والبيئة والمخيلة امور توضع نابوكوف في مقدمة المعلم النقيدي الروائي والسدي يتحرر فيه الحسي بالعقني بشكل جيد بحكم تنوع موهبة نابوكوف «فعلما يدعو نابوكوف طلبته على الدوام الى تجنب الاحطار لعمومية المسئلة ومحاوله اكتشاف عالم الروية بانفسهم لكشف عمومه ومعانيه حركته ونظامه انما يعكس موقفه الراضين لبقولاب النقدية الحاضرة ودمسقه ويؤكد حضوره ككبد له . . . ومواقفه الخاصة فهو يرفض نظرة لنقاد الى مدام بوفاري بوصفها انه بيرجوارية المرسية بل ويسحر منها اذ يقول ان البرجوارية بالسبة الى فلويسر هي حالة ذهنية وليست وحالة جبهة فهو ينظر للبرجوارية بوصفه فلتاين المنغمس بالجانب المادي من الحياة ومؤمن بالقيم والتعاليد البانية ولا ينظر اليه من منظار اقتصادي وسياسي على الاعلاق»

وله احكام خاصة حول الروائيين فهو يرى ان فلويسر سيد الروائيين وديكتار اخلاقي جيد ولكنه قاص ضعيف وتوماس مان قزم اوفليس . . . وهو يرى كذلك بان المحرمين هم اناس يفتقدون الى المحيلة . - فالمحيلة عند نابوكوف هي مقياس العمل الادبي وتلونها لا يكون الادب

وهو بحكم معرفته عن الكتابه لادبية وحرته لطويلة بها واجادته لها كان نابوكوف قادراً على ايفال القوانين التي تتحكم بالية العمل الفني واسراره وجماليه الى تلاميذه وقرائه وعلى نحو لا يتمكن من ادائه الا كاتب واديب كبير

ان عناية نابوكوف بالتفاصيل امر في غاية الأهمية فهو يرددي العموميات حيث يقول في بداية محاضراته - القراء الجيدون والكتاب الجيدون - «خطني هي ان اتناول بشكل ودود ويتفصيل ودود ومطول يصح روائع اوروبية» لقد كان يحو عن التفاصيل ويلاصقها

ومعانيته لمجموعة من الروايات شاهد على ذلك هي محاضراته عن «طريق سوان» يقدم نابوكوف وصفاً تفصيلياً دقيقاً للقبعة وللكعكة وللبسلة وغيرها وهي محاضراته عن بوليسيس يقتني نابوكوف حركة المشور في انهر ويقدم تفاصيل دقيقة عن الحصان العائر في سياق الحويل وعن حركة الشخصيات

واذا كان المحاضر الاستاذ داجي الحديثي قد استحصرا اغلب طباعات اسماء جبهة وملازمه نابوكوف واذا كان قد اقتطف بعض اراء ومعالجات نابوكوف فانه لم يضع نابوكوف موضع نقد او أنه لم يعتمد قليلاً عن اندماجه بعالم نابوكوف ولذلك «مثلات محاضراته بحماسة نقدية سريعة كان يمكن لوأنا توقف عند بعضها بالمعالجة النقدية (سبياً او ايجانباً) ان نخرج بنتائج «فصل

ان شعراق المحاضرة بها يشبه السرد فونت علينا تأمل نابوكوف من الخارج وان لاستحقاق المتصل للاطباعات التي تحسن اعمال نابوكوف كان مدعاة لأهمال امكانية رؤيته



ودرس لباحث في الفصل الثاني من بحثه، مصادر الصورة «نبة في شعر السياب» وقدم بذلك، بتعريف موسع حول مجرية السياب الشعرية، وثمافته العامة، ومدى استمداده من الأدب العربي والأدب العالمي وقد صم هذا الفصل من ثلاثة محاث، درس فيها، المصادر الذاتية لشعر الشاعر، وتتمثل في قدرة السياب على تصوير تجربته وواقعه، ثم عرض في المبحث الثاني، لأبرز المصادر التي استمد منها الشاعر في مجال بناء الصورة سواء من خلال الاقتباس أو بتصميم، أو بتطوير والتجديد، وحاول الباحث أن يكشف عن علاقة السياب بأسطورة التراث الشعبي والأدبي، من خلال استخدامه للصورة في شعره. ثم كشف في المبحث الثالث، صلة سياب بالأدب العالمي من خلال الأساطير والميثولوجيا، ومحاولة بحثه لاستفادة منها كمصادر مهمة في شعره.

أما الفصل الثاني فقد درس فيه، أساليب بناء الصورة الشعرية، وقد عرض لباحث لأهم التعريفات كما وردت عند النقاد، وقسم الصورة عند السياب إلى صورة مفردة، وصورة مركبة، وصورة كلية، عرف بكل نمط من هذه الأنماط، من أساليب الشاعر في تقديمها، ودرس بناء الصورة عند، همتها، وفعاليتها في شعره وذلك من خلال منهج التحليل التطبيقي.

أما في الفصل الثالث، فقد درس بصورة السرمية، وتركيبها العموي في شعر السياب، وحاول أن يوضح معانيها، وحدودها، والعرف بينها وبين الصورة الشعرية، وبينها وبين الرمز، وبين علاقة الصورة بالرمز وخصائص الصورة الرمزية، وتركيب العموي للصورة السرمية، ثم علاقة الصورة بالرمز من خلال أشكال الرمز، وعرض في المبحث الثاني، لأبرز الخصائص في الصورة الرمزية، ثم عرض في المبحث الثالث، بتركيب

بصوره وبطرق أيضاً التي هم الظواهر لقبة في شعر السياب، والتي وأها خديرة بالدراسة وقد اعتمد الباحث بشكل أساسي على ديوان السياب، وحاول أن تمثل قصائده وصوره الفنية من خلال فهمه للصورة، ولدورها في بنية القصيدة، وأوتباطها بما سبقه من جهود في هذا المجال، واستعان بدراسات كثيرة حول شعر سياب، وحول الشعر العربي الحديث بصورة عامة.

ويرى الباحث السيد عدنان المحافذين الذي دعمه لاختيار هذا الموضوع، مكانة السياب في حركة الشعر العربي، ودوره في هذه الحركة، فهو يعتبر من ناحية أولى رائد من روادها، ويعتبر من ناحية أخرى المجدد الأول في هذا التيار

سدي دفع الشعر العربي خطوة في طريق التجديد، ليكون هذا الشعر أكثر قدرة على فهم العدم والعدم، وليكون صعباً عن عصره. إن رسائله الباحث، تملحج ضمن قائمة البحوث بحاجته التي تصدت بدراسة والتحليل لأحد أبرز شعراء العرب المعاصرين، وإذا كانت بعض الدراسات التي سقت، قد قدمت تحليلاً لشعره، أو بسورة ضمن حركة التجديد، فإن هذه الدراسة ذهت إلى عالم شعره، فتصددت بظاهره فية جديده، هي لصورة الشعرية عند، ويردت همة هذا العصر في شعر السياب، بصفه عصرانياً، ووسيلة من وسائل التعبير عنه، وقد أثارت الرسالة عاصراً جاداً، بين الباحث، ونجدة المناقشة حول المنهج والأسلوب تناول، وإجابات لجنة مناقشته رسائله الباحث، واعتبرت مساهمة شروحه البحث

الصورة الفنية في شعر الرصافي

■ عبد الله إبراهيم

دوت في كلية الآداب - جامعة بغداد ، رسالة الماجستير الموسومة
« الصورة الفنية في شعر الرصافي » وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في
آداب اللغة العربية ، تقدم بها الباحث وليد عبده حسن
وقد تشكلت لجنة المناقشة من الآتية

- ١ - الدكتور عناد خروان - رئيساً للجنة المناقشة
- ٢ - الدكتور جلال الحياض - عضواً
- ٣ - الدكتور رؤوف الوائظ - عضواً
- ٤ - الدكتور أحمد مطلوب - المشرف على الرسالة

وأعية هدد الموضوع ، كما يراها الباحث تمثل في أمرين
الأول : إن مفهوم الصورة الفنية في الشعر ما زاد مشوباً بالغموض ، وبحصص
لأحتجادات النقد ، سواء في تعريفه أم في تحديد دائرة شموله بتعيين أنماط
الصورة نفسها على الرغم من كونه موضوعاً حيواً يشمل الآداب والمعاد ، ويكاد
يكون من أهم موضوعات النقد الأدبي الحديث
الثاني : المكانة الكبيرة التي يحتلها شعر الرصافي في خريطة الشعر العربي ،
هذا الشعر ذو السمات الفنية الرائعة والرسالة السامية ، ولما تمثله مرحلة
الكلابكية الجديدة - والرصافي أبرز أقطابها من أهمية في دواية الآداب
العربية في العراق

قسم الباحث رسالته إلى مدخل وخمسة فصول
وقد تضمن المدخل ، المآثر المتعلقة بالصورة الشعرية ، كما يراها النقد
الحديث ، وقد حاول الباحث تعريفاً للصورة الفنية ومفهومها في الآداب
العربية

ويرى إن هناك جملة اعتبارات تجعل موضوع الصورة الفنية ، من أهم
قضايا النقد الحديث أهمها

إرباط الصورة بالخيال ، وقدرتها الفائقة في التعبير عن التجربة الشعورية ،
وكونها تمثل ، في الدراسات المعاصرة ، الوحدة العضوية في القصيدة ،
وقدرتها على تلمس العلاقات التي تتصل بالمعنى معتمدة على العناصر
الحسية ، وإشباعها عن التصويرية والآداء المباشر ، والوقوف على أهمية اتباع

الموت لزوجته وللآخرين ، ويدعوهم الثاني للانضمام إلى مثل هذه القوى ، واد
يقنع الرجل دكاظم القندي بهن حباله الآتية يعني عليه ، بل ويعقد وحدته
بعلماً قد إلى قبر زوجته من قبل صاحب الرواد الأسود جهاد جاسم ، ويتطلب
الامر إلى شخص رابع هو صغار الفيرور وهو البياتي ، الذي ما ان يجد الرجل
تعباً إلى القبر حتى يبدأ بهم مشكلته ووسط اصوات الرجلين حاجي الردامين
واقوالهم ومواقفهم ، يأخذ حذر القبر المسألة على عاتقه فيعلق سراح الزوج
المفيد ، ويموت هو عوضاً عنه

ويتحرر الزوج منتظماً إلى صاحب الردام الأيض ومطلقاً صوته بوجه القوى
السوداء الفاهرة

يمثل هذا البناء الجدلي ، بوضوح سطون المعيدي إمكانية الأفكار البسيطة ،
ولكنها العميقة في بلورة موقف مكث من الحياة

أما التمثيل ، فقد اجاد جميع العاملين وان كنت أرى في جهاد جاسم أولاً ،
وقاسم سلمان ثانياً سمات الممثل الشاب المتمكن فإن البقية قدموا رؤيتهم
الواضحة لأفكار المسرحية وقبها

بقي ان اشير إلى ان هذه المسرحية قدمت لي وحدي ، لجمهور اختفى تلك
الليلة - ووسط الحاج منهم قدموا العمل كما لو كانوا يتدلونه من جديد

والجمهور الذي هو (نا) فقط لا يستطيع في مثل هذه الحالات الفائرة إلا ان يقص
اعجاباً بشجاعتهم ، وتقديراً لجهودهم ، وحباً لا يعرض لاشتمارهم الفدائية
وفي وسط حالات نادرة من هذا النوع يصبح عطار مثل هؤلاء الفنانين
المجهولين الشباب ، هو الرائد الحقيقي للمسرح العراقي - ومع ان
ملاحظة كهذه لا تقلل من شأن العرض الذي لم يوفق المخرج في تكرهه قائلاً
وهي إحدى المؤشرات التي تدعونا إلى احترام مثل هذه النخبة من الشباب

كنت افضل لو استقبل وهو البياتي المقبرة كما هو دلالة - فيها يولد
النقش للموت وهذه فكرة المسرحية الأصلية ومن خلالها يتكون ذلك
دالهاجس بأن كل إحداثتها يحمل هذه النقائص فصاحب الردام الأيض يحمل
بقعاً سوداً ، وصاحب الردام الراكب يحمل بقعاً بيضاً - وهذه الجدلية الواضحة
تتلاءم مكاناً مع المقبرة التي تضم جسد الزوج المضحي عليه مع جسد زوجته
الميتة

في المسرحية اتفاق واسعة للتدليل على سعة المفهوم الجدلي في الحياة
حولها الممارسة ، وان كانت الفكرة من البساطة ما جعلتنا يؤمن ان انجراً أكثر
ذكائهم لها يمكنها ان تبني كيانها على اساس من تصميم الممارسات ومن
تكوين رؤية اشمل للمشهد التي يحشها الانسان اليوم في عالم مليء
بالتناقضات

طريقة تصور المماتي الذهنية والمخالات النفسية وإيمارها في صور حنية، بالتحليل الحسي والحركة المتحيلة، إضافة إلى قدرة الصورة الفنية على كشف هوالم الشاعر وفلسفته وظفرته إلى الكود والواقع، وكونها صورة جمالية ذات أبعاد وإيهامات تخفي العمل الفني، وأخيرا ارتباط مجمل الإيهامات المبتقة من القصيدة بمدى عموصها أو وضوح الصور، ومن جملة هذه القضايا والاعتبارات، ومقدار تأثيره من امثله يرى الباحث إن لهذا الموضوع، أهمية كبيرة في مجال الدراسة النقدية بدرس الباحث في الفصل الأول «الصورة الفنية في الشعر العربي» حيث يتناول هذا الموضوع في الموروث النقدي العربي، ويحاول أن يتقصى الأصول الأولى للصورة الفنية، يبدأ من الرمزي والجمالي وقدامة بن جعفر والمكسري وعبد القاهر الجرجاني الذي إهتم بها بصورة متصيرة، ويتوصل الباحث إلى اهتمام النقاد العرب القدماء بر الصورة وتأثيرها في بناء القصيدة العربية وموضوعها، ويلحق بذلك آراء الرمضسري وابن الأثير، والهاشمي، ويتناول في هذا الفصل أيضا، للصورة الفنية في النقد الحديث، من خلال آراء بعض النقاد مثل البوب وهيوم وبوند وسي دي، لويس وموري، وعبد القادر العرب المعاصرين مثل مصطفى ماصف، وحابر عصور، ومحمد حسن الصنبر، ومحمد عيمي هلال، وعناد هروان، ثم يتطرق إلى الصورة الفنية وتقسيماتها ومن خلال هذا الاستعراض يعهد الباحث تماما لمذحوب إلى من البحث الأساسي

ويعقد الفصل الثاني للموضوع «أساليب بناء الصورة في شعر الرصافي» ويدرس فيه، كما يتضح من العنوان، بناء الصورة في شعر الرصافي، ويؤكد ب. شمره، يحوي على صور فنية متعددة، كالصورة الفنية المقردة والمركبة والكيفية، فالصورة المركبة هي الصورة الفائقة على حشد من الصور ويدعوها، عايد لصوره، والكليه هي التي تطوي على عدد كبير من الصور الممردة ويوصل إلى هذه الصور من خلال دراسة جادة لأسلوب الرصافي شعري، وبناء القصيدة عنده ويتقدم في دراسة ليس الأسس الفنية لبناء كل صورة من هذه الصور، فالصورة الممردة هي بسط أنواع الصور، وتقديم تصويها جريزا ميبا، وهي تميز عن المماتي والأبعاد القصبة للتجربة الشعرية، والصورة المركبة تقدم موقعا أكثر تعقيدا، أما الصورة الكلية فهي طار يتظم تلك الصور، ويشمل التجربة العامة، وقد استخدمها الرصافي بأساليب قصصية أو حوارية، وفي بناء لوحات وصية

وساود في الفصل الثالث «أنماط الصورة في شعر الرصافي» وقد قسم الباحث هذا الفصل إلى عدة مباحث، تناول في الأول الصور النفسية والفلسفية في شعر الرصافي، وفي الثاني الصور الوصفية وهي الغالبة في شعره لأن الرصافي يولي الوصف إهتماما خاصا، وفي الثالث الصور البلاغية، وهي صور لها إمتداد عميق في تاريخ الشعر العربي، وفي الرابع الصور الرمزية، ولم يول الرصافي الرمزية اهتماما كبيرا لأسباب موضوعية في مقدمتها جرائه وقدرته على الجهر بارائه وشعره، ويؤلف هذا الفصل بمجموعة

دراسة رائدة في تصنيف الصور الفنية في شعر الرصافي وتحليلها، ويعقد الفصل الرابع للصور الفنية المبتكرة في شعر الرصافي، وهي عنده صور قصصية وصور ساخرة وصور مخصصة للمخترعات الحديثة والرصافي في بعض هذه الصور مبتكر لم يسبقه أحد، وخاصة تصويها للمخترعات الحديثة التي فرضها التقدم الحضاري، أما في مجال السخرية، فقد استطاع الرصافي أن يعطيها قوة كبيرة، من خلال النظر إليها من زاوية جديدة، وإيجاده في التهمك، وتصويها الساخر للأوضاع السياسية والاجتماعية، أما للصور القصصية فقد كرس لبعض الموضوعات المهمة، مثل القضايا الوطنية، والبطولة الفردية والثرعة العاطفية وقد حاول الرصافي في صوره القصصية أن يشتر بعض أفكاره، أما وصفه للمخترعات الحديثة، فقد جاء نتيجة الانبهار الكبير بالتقدم العلمي ومنجزاته في مطلع القرن العشرين في شتى مجالات الحياة

أما الفصل الأخير، فقد خصص للصور التقليدية والمضطربة في شعر الرصافي، وهي صور جاهرة ومضطربة لم يبدع الرصافي خلقها، فجاءت مبنية ركيكة ذات بناء صميم لاثير الحيال

وختم الباحث رسالته منحصرا لبعده، ومؤكدا إلى غرارة الصور الفنية في شعر الرصافي تجعله، يدها حقا في بحث واحد، أمرا مستحيلا ويبحث على ضرورة مواصلة مثل هذه البحوث لثرائها وقدرتها على كشف امكانية الشاعر في بناء قصيده

وقد اشارت هذه الرسالة جد لا بين الصاقيين، وهذا عائد إلى جدة الموضوع وبخلاف وجهات النظر حوله، وفي الختام أجارت لجنة المناقشة الرسالة، وأوصت بتعديدها ونشرها

الاتجاه الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة

نوقشت في كلية الآداب - جامعة بغداد، رسالة الماجستير الموسومة «الاتجاه الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة» للباحث غفار محمد، وقد تناولت دراسة الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر بين الاحوام ١٩٤٧ - ١٩٨٤، وكان المدافع، لأختيار هذا الموضوع، كما يؤكد الباحث، تسليط الضوء على الرواية العربية في الجزائر، لأنها تكشف عن مسار في أدبي ملتزم بالقضايا الوطنية والقومية، ولأن هذه الرواية تكشف عن مشاكل التنوير الاجتماعي الحاصلة في بنية المجتمع الجزائري، ويرى الباحث أن هذه الرواية، تلحرت عن مثيلاتها في الوطن العربي، ولم تبرز كجنس أدبي إلا في الخمسينيات، حيث بدأت تظهر بعض الممحولات في كتابة الرواية ثم أخذت

وسائل جامعية

ودرس في الفصل الثالث. الاتجاه الاشتراكي في الرواية العربية الجزائرية الحديثة وقد اخصص في هذا الاتجاه روايات جديدة اعتمدها في دراسته وهي

إسك الصبح، لعبدالمحميد هدوقة، و «نور اللوز» للأعرج وسيني، و «التفكك» لرشيد بوجندرة، و «اللاز» و «الزوال» و «الحوات» والقصر» و «عرس بقل» و «العشق والموت في الزمن الحراشي» للطاهر وطار.

وقد أكد الباحث أن كتاب هذا الاتجاه أظهر وأقدر قدرة كبيرة من المضاعف الحي مع الواقع الاجتماعي، وتصويره وتحليله، ومعالجته بما يتناسب والاهداف الوطنية والاشتراكية والقومية وقد جعلهم ذلك أكثر استيعاباً ووعياً لنورهم في معركة البناء الوطني ويتنوي تحت هذا الاتجاه عدد كبير من كتاب الرواية العربية في الجزائر، أبرزهم وأغزهم إنتاجاً والطاهر وطار.

واهتم الباحث، دراسته قائلاً ان النتائج التي توصل اليها في بحثه تشمل في كون الرواية العربية في الجزائر، قد ملئت الموجدان الوطني والقومي وإنها كشفت عن كثير من المشاكل الاجتماعية، كما انها طرحت قضايا فكرية واجتماعية وسياسية وثقافية

وقد حاولت لجنة المناقشة الباحث حول كثير من النتائج التي توصل اليها، وسجلت ملاحظاتها على بحثه، فقد أكد الدكتور عبداللّه أحمد أن المنهج الصحيح في دراسة الرواية، يعتمد على تقسيمها تبعاً لتطورها الفني، كما أكد ان تقسيم الباحث دراسته اعتماداً على الاتجاهات الفكرية المذكورة، أغل ينسب البحث لسبب أساسي وهو ان الاتجاهات الاصلاحية والاجتماعية والاشتراكية متداخلة وهي نصب جميعها في محور واحد، هو المحور الاجتماعي، ومن الصعوبة فصل هذه الاتجاهات في الاطب بعضها عن بعض، كما أكد ان لغة الباحث كانت ضعيفة، انكسرت على الافكار الاساسية في الرواية، فجمعت خامسة متشابهة كما ان تخصيص باب للدراسة نشأة الرواية العربية في الجزائر، ومعوقات تطورها، أعطى للبحث سمة تاريخية، فاعتمد بعض الشيء عن موضوع الدراسة.

وأكد الدكتور نوري حمودي القيسي ان لغة الرسالة لم تكن دقيقة وكذلك عدم دقة المصطلح التقليدي، وأكدت الدكتورة حرية توفيق ان البحث كان سهياً وان لغته ليست دقيقة، ودافع المشرف الدكتور جميل نصيف عن بحث الطالب وأكد ان البحث جديد في مجاله، وان الطالب بذل جهداً كبيراً في جمع مادته وتبويبها، والوصول الى الاستنتاجات المطلوبة.

وفي نهاية المناقشة أجازت اللجنة المكلفة بمناقشة الرسالة، هذا البحث، واعتبرته مستوفياً لشروط البحث

تتوالى الاصل الرواية، مباشرة بلزدهار هذا الفن، لكن التطور الحقيقي بدأ في مطلع السبعينات حيث تنوعت الاساليب الفنية، واصبحت الرواية العربية في الجزائر أكثر قدرة على التعبير عن المتغيرات الحياتية كما تباينت التجارب العملية والذهنية للروائيين العرب في الجزائر، بفعل التطور الثقافي العام، والاطلاع على النماذج الروائية العربية والاجنبية ولقد تعقب الباحث نشأة وتطور الرواية الجزائرية، في الباب الاول من بحثه، أما الباب الثاني فقد كرسه للاتجاهات الفكرية العامة في الرواية وتضمن الباب الاول ثلاثة فصول، درس في الاول المؤثرات المحلية التي ساهمت في تطوير الرواية الجزائرية، وهي، التراث الشعبي، والقصة الشعبية، والحرارة، ودرس في الفصل الثاني المؤثرات العربية والاجنبية في هذه الرواية وهي عند - الهجرة والبحاث والصحافة والمدارس. ثم كرس الفصل الثالث للدراسة العقبات التي اعاققت ظهور الرواية الجزائرية، وهي مشكلات سياسية واجتماعية مثل الاستعمار الفرنسي، والاضرابات السياسية التي استقطبت الاقلام في مجال العمل الأدبي والسياسي، ومشكلات ثقافية تركز حول الصراع القائم بين ثقافتين متناقضتين - الثقافة الفرنسية والثقافة العربية وتضمن الباب الثاني من البحث، ثلاثة فصول أيضاً، يسبق كل فصل تمهيد وجيز وقد درس الاتجاهات الفكرية العامة لمفهوم الوطنية في الرواية، اضافة الى دراسة الخصائص لكل عمل روائي

وتناول الباحث في الفصل الاول: الاتجاه الاصلاحى من خلال حلين روائيين هما «خاتمة أم القرى» لأحمد رضا حوحو، و «نار ونور» لعبد الملك مرتاض، مؤكداً أن هاتين الروايتين تمثلان الاتجاه الاصلاحى في الرواية الجزائرية وتوصل الى ان الاعمال الروائية التي تنضوي تحت هذا الاتجاه قد تصدتت مواضيعها، لكن طرق معالجتها للقضايا التي تناولتها كانت متشابهة لكنها، كانت خطوة اولى على ولادة رواية جديدة

ودرس في الفصل الثاني الاتجاه الاجتماعي في نموذجين روائيين هما: «ريح الجنوب» و «هبة الاسمي» لعبدالمحميد بن هدوقة، وقد دوسها الباحث دراسة تحليلية مثالية، واعتبرها أكثر النماذج الروائية تمثيلاً لهذا الاتجاه ويرى الباحث ان كتاب الاتجاه الاجتماعي إنشغلوا بالمشاكل التي يعيشها الشعب الجزائري، وهي مشاكل ناجمة عن الوجود الاستعماري، أو ما خلفه من مشاكل اقتصادية واجتماعية. وتوصل من خلال دراسته هذا الاتجاه الى ان رؤية الكتاب للواقع كانت متطابقة وان أسلوبهم كان متشابهاً وهو يتراوح بان يكون رومانسياً حيناً، وواقعياً تقليدياً حيناً آخر. لكن هذه الروايات كانت معبرة عن الواقع الاجتماعي كما هو، بصورة الحديثة

سائل

جامعية

رسائل جامعية

الصورة المجازية في شعر المتنبي

نوقشت في كلية الآداب - جامعة بغداد، رسالة الدكتوراه الموسومة «الصورة

المجازية في شعر المتنبي» للباحث جليل رشيد قانع

وقد نالته لجنة مناقشة الرسالة من الامتددة

١ - الدكتور داود سلوم - رئيساً

٢ - الدكتور احمد مطلوب (المشرف) - عضواً

٣ - الدكتور ناصر حلوي - عضواً

٤ - كامل البصير - عضواً

٥ - الدكتور محمد جابر الفياض - عضواً

قدم الباحث رسالته مؤكداً إن الشاعر المتنبي ملا الدنيا وشغل الناس، وإنتمقلت حول حياته وشعره، دراسات كثيرة، وقامت حوله، حركة نقدية، تروعت على مسارين: محاسنه ومآخذ. وكان الباحث الأساس وراء هذه الحركة. حياً له بلغ درجة الافراط، وإزدراء عليه بلغ حد التفریط، ورغم ذلك فإن الدراسات الجادة والموضوعية حول المتنبي، حسب رأي الباحث، نادرة وقليلة، وهذا هو الدافع الذي دفعه لأختيار شعر المتنبي، والاهتمام بموضوع «الصورة المجازية» لأعتقاده ان هذا الموضوع حفل خصب للدراسة المهمة الجادة

وقبل أن يبدأ الباحث دراسته الموضوعية، عقد تمهيداً وأياً درس فيه «الصورة والمجاز عند النقاد والبلاغيين» و«الصورة المجازية» وتحقّب في الموضوع الأول مفهوم الصورة عند النقاد وإرباطها بالخيال، واستمرص إراء كثيرة حولها، وخاصة إراء قدامة بن جعفر والمصري وابن الأثير والجرجاني وحازم القرطاجني والدكتور جابر عصفور والدكتور كمال أبو ديب ود. سي. لويس وارثيالدماكيش، والبرايث درو وغيرهم. وبين خلال إستعراضه لهذا الموضوع، أنماط الصورة الفنية ووظائفها

وخلص الى ان الصورة تشكيل لغوي نابع من المخيلة المبدعة، تتفاوت

عناصرها بين الحسنة والمنتوية، بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية متسمة بالجدة والابتكار، في خصائص ثلاث. الحركة والايحاء والتأثير وهذه الخصائص هي التي تمنح العمل الابداعي قوة تتجاوز الأطر التقليدية لهذا العمل، وتكسيها قيمتها المعنوية والفنية، كما ان هذه الخصائص ذاتها هي الوظائف الرئيسة للصورة، وبذلك تتوحد الماهية والوظيفة في نسج واحد يتعدى الفصل بينهما.

وبين في موضوع «الصورة المجازية» العلاقة بين الصورة والمجاز عند

النقاد والبلاغيين العرب وبني الباحث، دراسته الموضوعية على باين الاول وأنماط الصورة المجازية في شعر المتنبي، وقد تورع هذا الباب على فصول ثلاثة، درس في الاول «الصورة الجزئية» والصورة الكلية في شعر المتنبي، واعتبر الصورة الجزئية «أصغر وحدة من وحدات البناء التعبيري في اللوحة التصويرية» وهي عند أيضاً «الصورة المقلّمة على فن مجازي واحد له خصوصيته الذاتية في الدلالة المعنوية والنفسية والبنائية» وتحلل الصورة الجزئية مكانة مهمة في شعر المتنبي، أما الصورة الكلية، فقد اعتبرها «وعاء التجوية الشعورية للشاعر وجزءاً مهماً من البناء العظمي للشعبية». وهي حصيلة الترابط بين الصور الجزئية على الصعيد المعنوي والنفسي، وقد تعبر عن موقف واحد أو مجموعة مواقف أو تجارب متلاحمة

ودرس في الفصل الثاني «الصورة التقريرية» والصورة الموحية في شعر المتنبي وأكد إن هاتين الصورتين نطمان من أنماط الصورة المجازية. ولكن في الأولى نقل المعطيات الدلالية، وتقرب من المحاكاة للواقع أو إنها تعتمد أكثر ما تعتمد على نقل العالم الخارجي باشكاله الظاهرة والوانه المتعددة. مما تكون الصورة أروع مثيرة لقدر ضئيل من إحساس المتلقي وشاعره

أما الثانية - للصورة الموحية - فهي تنهض على طبيعة العلاقات التي تقوم بين أجزاء الصورة، حيث تتلاشى الملامح الخارجية ويتحول كل جزء منها الى رمز يرمز بالحركة والحياة. وقدم بعد ذلك دراسة تطبيقية لهذهين الصورتين من الصورة في شعر المتنبي. وعقد الفصل الثالث لتمطين آخرين من الصورة هما «الصورة التقليدية» و«الصورة المتكررة» فالأولى، كما يؤكد الباحث، ترتبط بالمعنى الطبق للخيال وهي

«تلك التشكيلة المجازية التي تكون العلاقات الفنية والمعنوية بين أطرافها قائمة على عناصر شائعة معروفة جرت على السنة الشعراء والناس بكثرة سواء أكانت مأخوذة من شاعر بعينه أم مما عرف على نطاق واسع حتى أصبح إدراكه



وهذا الدكتور البصير الباحث ، وثبت جملة ملاحظات منها عدم دقة بعض المصطلحات وخاصة في موضوع الصورة الجبرية والكلية وعدم تقيد الباحث بالمهجع التاريخي فكان يورد الآراء الحديثة والقديمة دون تسلسل وأثنى الدكتور محمد جابر العياض على جهد الباحث وسجل ملاحظاته منها «عدم دقة عنوان البحث» وقد ناقش الباحث لجنة المناقشة في بعض الآراء ، وكان واضحاً في أفكاره دقيقاً ، ومشكناً في لفته وأفكاره . وبعد انتهاء المناقشة ، أجازت اللجنة رسالة الباحث جليل رشيد فالح واعتبرتها مستوية لشروط البحث

عبد الله إبراهيم

أمرًا ميسورًا يغلو من معاناة وتأمل وغوص على الأعماق»

أما الصورة المتكررة فهي : «الصورة التي تبنى العلاقات فيها على أساس من الجدة والطرافة غير المألوفة ، وقد يتجاوز الشاعر حدود الجدة والطرافة إلى الاغراب مما يجعل المتنفي آراء موقف يتأرجح بين الاستهزاء أو الإعجاب وبين كد المدهن بالتأمل الطويل في سبيل الكشف عن طبيعة العلاقات القائمة بين أطراف التعابير المجازية ومعرفة كنه الصورة ، وقد نصل شدة الاغراب بالشاعر إلى الاحالة والاضطراب»

والثاني فقد درس فيه «دلالات الصورة المجازية في شعر المتنبي» وقد توزع هذا الباب على ثلاثة فصول أيضا ، تناول الباحث في الأول «الدلالة الفكرية» بوصفها جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعرية عند الشاعر ، وحاول فيها أن يتبع المضامين الفكرية التي احتوتها بعض قصائد المتنبي التي تعتمد فيها عن التفسيرية وربط هذه المضامين بشخص المتنبي ، فدرس المحاور المستمدة من سيرته ومواقفه كالأبيات والانتصار والبطولة والفخر والموت

ودرس في الفصل الثاني «الدلالة النفسية» وحاول أن يتحرى البوعدت الوجدانية والاحاسيس النفسية والحلجات الشعورية الكفنة وراء ولادة الصورة المجازية ومدى إسياع الصورة لكل هذه الصفات

أما الفصل الثالث «الدلالة الفنية» وقد درس فيه اللفظ والتركيب والابتناع وهي العناصر الفنية المهمة في الشعر

وعثم الباحث رسالته بخاتمة أجمل فيها بعثه والتائج التي توصل إليها استطاع الباحث جليل رشيد فالح في دراسته أن يتوغل في محيط المتنبي ، ويتعرف إلى مكاس دوره وجاء بعثه ، معبراً عن دأب في البحث ، وتمكن في أدوات الباحث الفكرية والدوقية

وقد أثنى أعضاء لجنة المناقشة على البحث ، وسجل بعضهم ملاحظات أساسية ، أهمها ملاحظات الدكتور ناصر حلاوي ، ومنها «أن الدلالة المجازية تأتي من العلاقات بين المفردات لأمس المعرفة المعجمية ذاتها» و«خلط الباحث بين مفهوم التشبيه والمجاز» و«وان محاولة الباحث العبارة التشبيهية اللفظية بالتشبيه التمثيلي لم تكن موفقة» و«أن القسم المحصص للصورة الكلية في الرسالة ، لم يكن بمستوى القسم المحصص للصورة الجبرية» و«عدم دقة بعض المصطلحات التي استخدمها الباحث مثل الاغراب ، الوهم ، والخيال»

الموقف النقدي لجماعة

الديوان من الشعر العربي .

رسائل جامعية

- وقلت صباح يوم 19/8/1985 في كلية الآداب، جامعة بغداد، رسالة
المجستير الموسومة والموقف النقدي لجماعة الديوان من الشعر العربي»
للطالب الجزائري دواش مصطفى. تكلفت لجنة المناقشة من
١ - الدكتور دلود سلوم - رئيساً
٢ - الدكتور عناد غزوان - عضواً
٣ - الدكتور جميل نصيف التكريتي - عضواً
٤ - الدكتور جلال الحياض - مشرفاً

وقد قسم الباحث رسالته الى اربعة فصول، يسبقها تمهيد، وتتلوها خاتمة
وقد كُرس التمهيد للنشأة النقدية لجماعة الديوان، التي تتألف من الثلاثي
عبد الرحمن شكري وعبد القادر المازني وعباس محمود المفلح. وقد تناول في
تمهيداته واقع الشعر العربي قبل ظهور هذه الجماعة، ودرس الاصول الثقافية
لاصحابها ومصادر ثقافتهم العربية والاجنبية وتأثير هذه الثقافة على موقفهم
النقدية، وخاصة المدرسة الرومانتيكية. ثم تطرق الباحث الى الصفات
المشتركة لافراد هذه المجموعة من ناحية المزاج والمعاملة والسلوك وعلى
صوه هذا التمهيد الموسع انطلق يعقب آراءهم النقدية التي كان لها الفضل في
صياغة موقفهم العام من الادب

خصص الفصل الاول من البحث لمعالجة موضوعات الشعر العربي على
اعتبارها وعلاقتها بالصدق الفني الذي يعتبر الركيزة لموقف جماعة الديوان
وقد عرض الباحث ايضاً لمفهومهم من التراث والحداثة، والمراوحة بينهما،
وذلك لاعتقادهم ان التراث اصالة والحداثة جداء، ولتعلق هذين المنصرين
بصدق التجربة وبمداها السليقة. كما بين موقفهم من المقدمة القرآنية في
القصيدة العربية والتي ربطوا بين صدقها ومصداقها وبين الشاعر البدوي،
وتكلمها وصنعتها بانتقال الشاعر الى حيلة المتمدد

وتتناول الباحث في الفصل الثاني من رسالته، كيفية فهم أصحاب الديوان
للشعر وتحليلهم له، وذلك من خلال استعراض آرائهم النقدية في شعر
الوجدان والطبيعة وشعر المناسبات والشخصيات وعلاقة ذلك بقراءتهم للادب
الرومانتيكي الغربي وبإيمانهم بصدق الشاعر في فنه الذي يعتمد على
استخراج صلات الشعر بالحياة والطبيعة والوجود، وهذه العلاقة تقوم اساساً
على التوحد بين المضمون النفسي، والشكل الفني في العملية الشعرية
الابداعية كما تصب آراءهم في صلة الشعر بالفكر والحقيقة والعفة،
وموقفهم من شعر الطبيعة لديماً وحديثاً، ودراساتهم النقدية عن ابن الرومي
وابي نواس

وعرض في الفصل الثالث لموقفهم من لغة الشعر والخيال والصورة الفنية
وذكر موقفهم من الفاظ الشعر من مثانة وجزالة وابشال وغريب وما قرره

والبحث. هذه الاجواء الايجابية تعتمد في الاساس على قاعدة صلبة تتمثل في
وجوه النظام البعيد عن التراضي والتسبب أولاً، وزرع المناخ الفني الذي
يساعد على بناء مثل هذه الافكار المطبورة ثانياً، ثم يضيف بأن المخرج
المسرحي لا يمكن أن يصل حد البديع فهو مهما قدم من ابداع فهناك طريق
طويل لا يمكن بلوغ نهايته في هذا المجال،

برزت في مسرحية أم خليل اكثر من لمحة فنية عكست امكانية المخرج
الفنان محسن الملي في ادارة كلفة العمل، فالتبديل السريع في المشاهد،
وتغيير المناظر دون ارتباك في وقت زمني قصير يدل على تعطيط مدروس
وتوزيع منظم بين العاملين

قدم المخرج لوحة جميلة في توزيع الحركة بين مجاميع المقاتلين
الأبطال، وكان تركيب المدرجات والأعمدة في حلق المسرح مساعداً لتجسيد
الحادث، لقد تصدر ذلك التوزيع القيمة الفنية الأساسية في المسرحية رغم
وجود مشاهد أخرى مؤثرة، من بينها مشهد المكالمة التلغونية الذي عكس
براعة الاداء من قبل الممثل يحيى أسعد

إن قدرات الفنانة أمل طه وإمكاناتها الكوميدية لا تتناسب مع مقادته من
خلال شخصية ركيكة البناء، فيمكن أن هذه الممثلة أن تلعب بنجاح دور الأم
نفسها في هذه المسرحية، سيما وإن أبعاد هذه الشخصية غير محدودة المعالم
والشروط، فليس ضرورياً أن تكون شخصية أم خليل صديقة البنية، لا يعرف
وجهها الإنسانية، متألعة، حزينة، تنذب حظها المائل بسبب تصرف إبتها
خليل. بل بإمكانها أن تكون أليفاً مثقلة البنية، مشرقة الوجه أحياناً، قوية
متفائلة بمستقبل ولدها الذي لابد أن يختار طريق الواجب، لأنه يعمل في
داخله بلور المحبة والطيبة والحب، فكفة الفضيلة عنده هي الأرجح، يدلل
إنه ثار على حصوله وتخلفه وإعترف بقصوره وإنصرفت نفسه، انها مسألة بحث
واجتهاد. ولاعتقد أن التطابق التام في وجهات النظر موجود بين اثنين من
المخرجين

اشترك في تمثيل شخصيات المسرحية عدد غير قليل من الممثلين، ورغم
ان الأخيرة الفنية كانت تعوز غالبيتهم فقد استطاعوا الوقوف بنجاح أمام عناصر
محتركة معروفة في هذا المجال، أمثال الفنان بهجت الجبوري الذي امتاز
بظهور جذاب ومحبب على خشبة المسرح

كذلك الحال بالنسبة لفنان حاسم شرف الذي مثل شخصية حبل. كما
لا يمكن أن تفصل قدرات الفنان مكى عواد بدور مصلح السيارات، ويشرى
اسماعيل بدور الام

إستطاع مصمم الديكور صماء محمد أن يعطي لمسرات فنية في تداخل
المدرجات التي احتلت مساحة بارزة. كان ذلك التركيب متميزاً عن بقية أجزاء
الديكور الأخرى التي بدت تقليدية البناء والمظهر، إلا أن مجمل العمل في
هذا الجانب عكس قدرة قابلة للتطور والأبداع بالنسبة للمصمم.

وأخيراً أستطيع القول بأن هذه المسرحية دفعت بالمسرح العسكري خطوة
جديدة الى أمام، لكنها على العموم ليست بالخطوة الواسعة المركزة

سعدون العبيدي

المصري والمقداد من الدلالة الوجدانية والنفسية للمعزة العربية - وربطها بمفهوم العبارة بأصطراب إحاسيس الشاعر . ثم دفع المقداد عن سلامة اللغة العربية وقداستها ومتانة أساليبها كما فعل لموقفهم من الخيال الشعري ، وخاصة تصور هيد الرحمن شكري له . وهو تصور قريب الصلة بما يشر به الرومانتيكيون باعتباره وسيلة الشاعر لشرح أفكاره وغواطره ومعتقداته ، وتصويره الصادق عن الحقيقة

وتناول الباحث في الفصل الرابع موقف جماعة الديوان من الوحدة العضوية والوران الشعر وقوافيه ، متبعاً تاريخ نشأة مفهوم الوحدة العضوية من أرسطو حتى بدايات القرن العشرين مع الإشارة إلى رأي مجموعة الديوان بالوحدة العضوية وقد ركز الباحث بشكل خاص على موقف المقداد من الشاعر أحمد شوقي وكيف أنه حتى بوحدة البيت الشعري التقليدية وأهمل وحدة الموصوع ثم تبسط في شرح موقفهم من وحدة الوزن وانتظام شطريه في الشطر العربي باعتباره يعبر عن سيطرة الشاعر العربي ومكنه العنية والدولية ، ولأنه قادر على استيعاب الموضوعات والمضامين الجديدة على اختلاف أنواعها . فضلاً عن دلالة النغمة وإبانتها عن شعور صاحبه . وبين نظراتهم إلى الخيال وعلاقته ذلك بالتجربة النصية للشاعر وإحاسيسه وغواطره كما تقصى دعوتهم الجادة إلى وحدة العقيدة وختم ذلك بذكر الخلاف بين شكري والمصري الذي أثر في عمق نظرة جماعة الديوان وشمولها وموضوعيتها ، وتوصل إلى أنه لوأ هذا الخلاف لكان لهم أثر لا يذكر في مجال النقد

وقد اعتمد الباحث في رسالته على منهج نقدي تحليلي يعنى بعرض الموقف وتفسيره وتحليله وتعليله ومقايسته بنظيره في التراث العربي القديم شعراً ونقداً ورواد الدارسين والباحثين ، على الظواهر الأدبية التي كانت موضع اهتمام أصحاب الديوان وهمايتهم ، ومدى إيمانهم من مبادئ السرعة الرومانتيكية الغربية وتعاليمها الفنية والتعبية والجمالية في التجربة الشعرية الإبداعية الأصلية التي تؤمن بالمعبرة الفردية

وقد بذل الباحث دواش مصطفى جهداً تنظيمياً كبيراً في جمع الآراء ومقابلةها والتوصل إلى الاستنتاجات التي يريدها وقد اشارت لجنة المناقشة بهذا العمل الذي يستحق الثناء وحاورت لجنة المناقشة الباحث حول بحثه ، وكانت حقاً مناقرة متوقدة فكرياً ، ذات تأثير كبير وقد سجل الاساتذة المناقشون الملاحظات التالية على البحث

١ . أن إعطاء أهمية كبيرة لجماعة الديوان في مجال النقد لا ضرورة له ، لأنهم لم يتركوا أثراً على الأدب العربي الحديث وهذا يدل على انطباعية آرائهم النقدية وتعجلها وخضوعها لمواقف شخصية بحتة ، مثل موقف المقداد من شوقي - د . عتاد خروان

٢ . أن هذه الجماعة ذات توجه إقليمي مصري ولم تهتم بشكل كامل بالشعر العربي الذي كان آنذاك موجوداً خاصة في العراق وبلاد الشام - د . عتاد خروان

٣ . الغموض الذي لف البحث عند تتبع الباحث لأصول المدرسة الرومانتيكية

وتأثيرها على هذه الجماعة - د . عتاد خروان .

٤ . إغفاله شخصية الباحث في بحثه ، واعتماده على آراء الآخرين دون التوصل إلى رأي خاص به - د . جميل نصيف .

٥ . أن جهد الباحث تمثل بكونه تنظيمياً وتبويئاً وليس ابتداءً وتوصلاً إلى نتائج جديدة - د . جميل نصيف

٦ . تسرع الباحث في التوصل إلى بعض الاستنتاجات غير الصائبة ، أو تفسيره لبعض النصوص تفسيراً معاكساً لدلالاتها - د . داود سلوم

أما الأستاذ المشرف الدكتور جلال الخياط فقد أكد - أن الباحث قد الملح في أن يجنبنا البديهيات والشروح غير النافعة ، وأن يفيئنا بما لاخفاء فيه ، وأن يوفقنا على القضايا الجوهرية النقدية التي تمتد من طليعة النقد العربي في هذا القرن ومنطلقه وبهذا اختلف عن الباحثين كافة حين قدم هذه الدراسة المجلدة الواضحة ، وكانت شخصيته ذات حضور قوي وبارز في الرسالة ، وفي عتام المناقشة أجازت لجنة المناقشة الرسالة وأوصت بتعديدها ونشرها

عبد الله إبراهيم

مذواب | الحلقة الدراسية

الحاضرة بالتراث الشعبي

حققت الحلقة الدراسية الحاضرة بالتراث الشعبي العراقي - التي أقامتها دائرة الشؤون الثقافية والنشر ما بين ١٢ - ١٤ مارس ١٩٨٥ - أكثر من هدف ، لاسيما أنها تعقد في هذا الطرف الحاضر الذي يمر به تغيراً وأمتاً ، فهي تلك دليل حي على حيوية العراقي وتواصله الدائم مع الحياة والفكر وأصاكت ودأبه وأنه لن يؤخر مسيرته ولن تبطل ، خطاه أو تلتكأ على كل صعيد ومهما كانت الظروف التي يمر بها

المتبحر الدكتور كامل مصطفى الشبيبي مجموعة الدراسات الشعبية بدراسة الموسومة (الأدب الشعبي مفهومه وعصائصه) وقد استقرى الباحث مفهوم الأدب الشعبي في تراثنا العربي منذ سجع الكهان مرواً بالرجز وبالأمثال الشعبية وانتهاء بفنون الشعر العربي التي لها صلة وثيقة بالأدب الشعبي كفن النوال والكان كال والفوما والرجل وما يذكر بشأن دراسة الدكتور الشبيبي أن الدهن ينصرف من خلال عنوانها إلى الأدب الشعبي عامة أي حرياً وعالمياً في حين أن الباحث المكسوم يقصد الأدب الشعبي من خلال تراثنا الأدبي العريض ، وقد اقترحت على الأستاذ الباحث من خلال النقاش الذي تلا المحاضرة - تغيير العنوان بما يتناسب مع مادة البحث وموضوعه ، على أن مذكرته لا يظهر بجهد الباحث الأصلي

وأما البحث الثاني الذي اختتمت به الجلسة الأولى فقد كان بعنوان (الاحلام في التراث) للدكتور نوري جعفر ، وقد أخذ على الباحث الكريمة سعة عنوانه ، ولو أطلق الباحث عنوان مفهوم (الاحلام في متحجب الكلام) لأين سيرين ، لكان العنوان أكثر دلالة وفعلة ، يضاف إلى هذا أن مقدمة البحث

رسالة جامعية

نازك الملائكة: الناقدة

○ عبدالله إبراهيم

بسطرة أكثر حسماً ، عندها حدود هذه المؤلفات
وعقب منح هذه المؤلفات ويترك وضع
اسماً متيناً لوجهه بحيث استلزام أن ينطلق
منها في تقويم الجهود النقدية لها وبعد ذلك
عقد فصول بحثه ، فخصص الفصل الأول
لمطالعة الفكرية فتوصل إلى أن محاورها
الادبي ، والأخلاقي ، والصنفي ، ومطالعة
الفنية ، ومعارفها الشعر الحر والمكة وينوع
الاصري والثقافي . وتوصل وهو يحلل لمطالعة
الفكرية أنها كانت لصيقة بفكرة الموت التي
قادتها إلى عدم ، الذي أدى إلى التحريم ، هو
أحد الثوابت في شعرها وفي مجال الأخلاق ،
فقد ربطت الجمال بالأخلاق ولم تفصل
بينهما ، وأولت اهتماماً واضحاً إلى الخضوع ،
سلب أولت للشكل فترايت لديها القصيدة في
وحدة عضوية محكمة

وختم الفصل الثاني لمحاولات نازك
الملائكة في الإبداع ، فدرس جهودها في مجال
ابتداع المصطلحات في العروض والقافية وبدا
القصيدة ولانديع مثل الأسطر السائبة
الشعر الحر ، شعر الشطرين ، هيكل
القصيدة ، وغيرها وهي مصطلحات احتلت
مكانة مهيمنة في لغة النقد الحديث بل وأخذت
وهي بعد بدقة بعض مشاكل الإبداع في
الشعر الحديث وفي الفصل الثالث ، درس
بمحقق ، فقد نازك في غير حركة الشعر الحر
فحدد ذلك بمواضيع شاملة ومهمة هي
الموضوع ، الهيكل ، الوزن ، الصورة ، الزمن ،
النص اللغوي وهي كما يلاحظ مواضيع ذات
أهمية بالغة في مجال النقد

في الفصل الرابع فقد درس فيه مدى تطابق
مطالعات نازك للملائكة النقدية بشعرها وختم
بحثه بالفصل الأخير وهو حول جهد نازك
النقدية في مجال الرواية وسرحتها ، قسمه على
مباحث هي : ماركات قصصية ، ونقد نازك
الروائي ، ونقد نازك السريحي

ثم ختم رسالته بملاحقة ، بلوغراني لأثرها
الإبداعية والتقدمية ، وتحدد أهمية هذه
الرسالة ، أهمية إلى منهجها العلمي الرصين ،
وشمولها وبطريقتها الجادة والدقيقة لجهود نازك
للملائكة في مجال النقد . تتصدر أهميتها فرق كل
هذا ، بأنها تتصدى لجهود بعد مدعنا الكتاب
في مجال الشعر والنقد ، فنضع النقاط على كثير
من الإغلاقات النقدية دور أن يسجل على
سجلها ، أن سوغها له

موقفاً معارفاً بحركة التجديد ، ولم يزل جهود
نازك للملائكة الإبداعية والنقدية اهتماماً
محتجواً ، وعدها جهوداً عديدة لا شيء كمية
لها ، بل وقف موقفاً معبراً لتلك الجهود ،
والرأي الآخر أكده الدكتور عز الدين أسماعيل
في كتابه «الطهر العربي قضاياه وتوابعه»
للغنية والمعنوية وقد حاول كثيراً الاقترب إلى
جهد نازك للملائكة في الشعر والنقد ، من
موقف نقدي موضوعي أما بحث الأستاذ
عبد نرضا عن «عنه يؤسس بهجته بين هذين
للراي» وهي مكانة خاصة مبنية على نظرة
نقدية شاملة رقيقة وموضوعية بجميع
المحاور التي اعتمدها نازك للملائكة في جهودها
النقدية

وقد أكد الباحث أنه كان أمياً مع نفسه قبل
أن يكون أمياً وهو يتحدث عما يقينه في شعر
وربما بسجل نازك مالها ، وشخص بدنة
«اعنيها»

قسم الباحث ، بحثه ، على خمسة فصول ،
قدم لها بتعريف ، وحثها بملامة
وهي أجر أن يوطئ ليحث ، ويسوع
اختياره لموضوع دراسته ، عمد إلى تحديد
النهج التي يجب توافرها في الناقد وهي
سند

١ إمتلاك زميلات لطرية ، واكتساب ثقافي
غني ، ووعي نقدي متجهي يعتمد العرض
والتقويم والحكم

٢ إمتلاك نظرية نقدية ترتبط بحركة أدبية ،
أو ظاهرة فنية ، أو اتجاه فلفني ، بحيث يكون
المالك راداً في نقده لهذه الحركة الأدبية

٣ أن تكون الاستهانات النقدية على درجة من
الابتكار ، بحيث تكشف موقفاً جديداً ، يستفيد
منه المبدعون ، فظهر بعد حين في يد علم
ولما وجد الباحث ، توافر هذه المقومات في
أجهد النقدي لنازك للملائكة عنها نالده ، فقام

تتلق جميع الدراسات والبحوث النقدية
التي تضمنت لمطالعة الشعر العربي الحديث
أو للشاعرة نازك للملائكة ، أحد نقود ، أسساً
للتصديرة العروبية الحديثة وقوى شكلها الفني
ووضعها في مكانة حاسمة في عالم الشعر ، وقد
عبرت نازك للملائكة شاعره ورائه يدوارها
الشعرية الجديدة ، وعرفت بدرجه أقل سادة
للشعر ، وثأ صدر كتابها النقدي بقضايا الشعر
الحاضر - ١٩٦٢ ، أصبحت أيضاً رائدة في
تلمس القواهر للفنية الأسامية التي اقتره
الشعر الحر . فقد تسدت بجرأة ، ولقد
لوسع الفروع العامة للشعر الحر ، فدرست
عروضه وأوزانه وقوافيه ، وتوصلت إلى تحديد
أهم ملامحه الفنية ، من خلال دراسة
استراتيجية شاملة وعيقة ، جعلت منها نافذة
نصافي كرمها شاعرة . وإذا كلى شعر نازك
الملائكة قد نوس وحال ، تخصصت به بحوث
أكاديمية ، ودراسات نقدية جادة ، سواء فسر
بدر حركة الشعر العربي الحديث ، لم عن
نقاد ، فإن جهودها النقدية لم تقم إلا بشكل
محدود في مقالات قصيرة . لكن البحث
الجامعي ، للمد لتيل شهادة الدكتوراه في
الادب ، الذي تقدم به البحث عبد الرضا عن ،
على كلية الآداب ، جامعة بغداد ، والذي اختار
له البحث صولاتاً وشمساً ، وبحيثاً «نازك
الملائكة الناقدة» قد اقترب كثيراً إلى الجهود
النقدية لنازك ، فالك بها ، بصوح نقدي رصين
بعيد يمكن عنه ، أن بحث شامل لجميع
الجهود النقدية لنازك للملائكة وإذا كلى البحث
قد توصل إلى تقويم جهد نازك واختياره جهداً
نقدياً متكامل ، فتح لها أن تكون رائدة في شتى
مجالات الإبداع الأدبي وفي مقدماتها الشعر ،
فانه أيضاً يسهم راين نقدين شائعين عن
نازك للملائكة ، الأول كنه الناقد محمد المويهي
في كتابه مقصية الشعر الجديد ويقف فيه ،

الشيخ وهائل وعقاديم

تجديد ذكرى الشريف الرضي في ألعته

برعاية الأستاذ لطيف نصيف جاسم ، أقامت وزارة الثقافة والأعلام مهرجاناً خاصاً بمناسبة ألف عام على وفاة الشاعر العربي الكبير الشريف الرضي . يومى الخامس والسادس من تشرين الأول ١٩٨٥ وذلك في قاعتي قصر الثقافة والفنون وقاعة المتحف العراقي . وقد اقيم المهرجان تحت شعار الشريف الرضي . صوت اصيل تغنى يمجده الامة وكرامتها . والشريف الرضي المتوفى سنة ٤٠٦ هجرية عن ممر يناهز السابعة والأربعين ، من أسرة هرية أصيلة يمتد جذورها الى الامام علي (ع)

وقد ألقى الأستاذ لطيف نصيف جاسم كلمة في افتتاح المهرجان اشاد فيها بشعر الشريف الرضي . ومما جاء في كلمة السيد وزير الثقافة والأعلام قوله

وعندما يحتفي بصاحب هذه الذكرى فأنا نكرم الشعراء الأحياء والمبدعين والأحياء منهم ، انه لايجوز لنا فقط انصاف الشخص المبدع بعد مماته انما يجب انصافه كذلك في حياته ، لأن من حق المبدعين علينا أن نكرمهم أحياء لأن المبدع انسان يجب أن يأخذ من الحياة وهو حي ثم تأتي الذكرى بعد وفاته ع

وصلى أعمال المهرجان ألقى عدد من الأساتذة الجامعيين والباحثين ولادباء يحوثاً تناولت عصر الشاعر وحياته وشعره . كما ألقى الشاعر خليل خوري محاضرات عن شعر الشريف الرضي اعقبه الدكتور محمد توفيق حسين من كلية الآداب - جامعة بغداد فقراً ملخصاً لبحثه حول عصر الشريف الرضي ، عقب عليه الدكتور هاشم الملاح من جامعة الموصل . بعد ذلك ألقى الدكتور ابراهيم مرهون الصقار من كلية التربية جامعة بغداد موجزاً لبحثها المعنون بـ مؤثرات العاصم في شعر الشريف الرضي . وكان المعقب هو الدكتور محمد حسين الصمير من كلية الفقه في الحنف الاشراف . بعد ذلك ألقى الدكتور محمود الجادر (كلية الآداب - جامعة بغداد) بحثه المكثف للدراسة الاجتماعية وأخلاقيه في شعر الشريف الرضي وعقب عليه الدكتور بهجة الحديثي .

أما برنامج اليوم الثاني فقد اشتمل على أربع محاضرات لكل من الدكتور صادق غروان وعد عقب عليه الشاعر خالد علي مصطفى ثم ألقى الأستاذ حميد الهيتي بحثاً بعنوان الرضا في شعر الشريف الرضي عقب عليه الدكتور هادي



الشريف الرضي

المحمداني . ثم جاء دور بحث الدكتور عبدالاله الصائغ وقد عقب عليه الدكتور علي جعفر العلاق ثم ألقى الدكتور كامل مصطفى الشبيبي بحثاً بعنوان حجابات الشريف الرضي عقب عليه الأستاذ عبدالرضا علي من جامعة الموصل أما البحث الأخير فقد كان للدكتور أحمد بصيف الجنابي الذي لم يتسوله قرعة بحثه لأصاب فاهرة بل أكتفى بقراءة التعقيب الذي كتبه الدكتور محمد ألكلام ثم قراءة البحث في الكتاب الذي صدر عن حياة الشريف الرضي وشعره

لقد كان الاحتمال بألبية الشريف الرضي تأكيداً لمسار فكرة مواصلة المحاضر بسجد المصافي وتوفير القاعة لأجيالنا ، بأن أحياء ذكرى الاجداد يحتر الاحقاد على مواصلة الطريق الذي ارتضته هذه الامة لمسيرتها الحادثة ، فالشريف الرضي علم من عظام هذا التراث العربي المخالد . وهو صوت متميز من أصوات التنوير عبق صعيد الشعر والفكر في عصر حق لصوت مثل صوته ان يسجل اعتزازاً بانتماء عربي أصيل .

وقد جاء في البيان الختامي الذي ألقى في جلسة الختام إن أحياء ذكرى الشريف الرضي يأتي في أطار ظرف تاريخي دقيق يعيشه امة الشاعر ونواحه فيه واقعاً تماثل التحديات فيه مآشدهته الارض العربية من تحديات عصره وإذا كان طموح الشريف الرضي في مواجهة واقعه ذلك قد تشكل في عطائه الشعري حليماً بتقنيه الاديب العربي من أوصاف النسط والتجربة فإن الاحقاد يقعون اليوم وعلى الأديم نفسه ، ليحولوا ذلك الحلم واقعاً يزخر بالبطولة والقداء والطموح في إعادة بناء وحدة الامة من جديد وترميم مسيرتها بقي ان نذكر أن اللجنة العليا للمهرجان أصدرت ؛

١ - كتاب مختارات من شعر الشريف الرضي اشرف على اعداده الاستاذ الشاعر محمد جميل شلش والدكتور علي جعفر العلاق والدكتور محسن ابيش

٢ - جنت الدراسات والبحوث التي قلمت في المهرجان . يكتاف تحت عنوان (الشريف الرضي - دراسات في ذكره الاليمه) . كما صدر كتاب بسيط للعثان عن حياة الشريف الرضي

٣ - صدر طابع تذكاري بالماس وتم تجديد صريح الشاعر .

- الأعلام -

رسائل جامعية | الجزائر في أدب البير كامو

نوقشت في كلية الأدب - جامعة بغداد، مؤخرًا، رسالة الماجستير الموسومة «الجزائر في أدب البير كامو» للطالب الجزائري توران هيد القادر وقد شكلت هيئة المناقشة من الأساتذة

١ - الدكتور عناد غروان - رئيساً لهيئة المناقشة

٢ - الدكتور جميل نصيف التكريتي - عضواً

٣ - الدكتور خنبر مجيد الطويل - عضواً

٤ - الدكتور صلاح خالص - عضواً ومشرفاً على الرسالة.

لقد عرف البير كامو ١٩١٣ - ١٩٦٠ ، أدبياً وفلسوفاً وقد حاز على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٧ ، وانتشرت افكاره الفلسفية واعماله الادبية ، وخاصة الرواية منها ، في لوطن العربي بصورة كبيرة ، على اثر ترجمة اعماله العسيرة وخاصة « اسطورة سيريخ » و « الانسان المتمرد » و « رواياته والغريب » و « الطهايون » و « السقطه » و « الموت السعيد » اضافة الى مسرحياته واقاصيصه وكتبه النثرية الاخرى ، وتتمحور افكار كامو بصورة عامة ، حول فكريتي لعبث والتبمرد ، ولقد بشر بهاتين المثلثاتين - عتده - من خلال اعماله الفكرية والادبية معاً ، ولعل روايته الشهيرة « الغريب » تحمل اكثر من غيرها ملامح هاتين الفكرتين ، وذلك من خلال شخصية بطلها « مرسو » الذي اعتبر نموذجاً للشخصية العنيفة وقد كرس دراسات كثيرة ، حول أدب وفلسفة البير كامو وخاصة روايته المذكورة ، وكان تأثير هذه الرواية ، وبطلها ، كبيراً في الادب العالمي والعربي فقد طفت خلال عقد الستينات انماط مشابهة لهذه الشخصية في الرواية العربية وقد تناولت جوانب هذه التأثيرات دراسات نقدية كثيرة

والباحث سيد توران هيد القادر ، لم يتناول معظم هذه الجوانب ، وذلك لسببها بصعوبة بحثه من ناحية ، ولكون هذه الآراء التي سبقها في المقدمة

اصبحت شائعة على نطاق واسع من ناحية اخرى انما تناول موضوعه من زاوية جديدة تمثل في الصورة التي ظهرت فيها الجزائر ، ارضاً وشعباً وحضارة ، في أدب البير كامو من ناحية ، ومؤثرات الجزائر ارضاً وشعباً وحضارة في شخصية وادب كامو من ناحية اخرى

وهل وفق الباحث في اجلاء صورة الجزائر في ادب كامو؟

وهل وفق في اجلاء المؤثرات التي كان لها تأثير كبير في ادبه؟

وهل اتبع منهجاً ، يتيح له ذلك؟

وهل تمسك حقاً بما يقرسه عنوان البحث من افكار واره واستنتاجات؟

ان الاجابة على هذه الاسئلة ، التي تتعلق بصلب البحث ، تبينها في ملاحظات وجيزة ، بعد استعراض سريع لمحتويات الرسالة

لقد تصدى الباحث . في تمهيد طويل يتكون من ٦٠٠ صفحة ، لمجموعة من المواضيع التي يراها مهمة ، قبل لبذه بالبحث ، ومن هذه المواضيع ، قضية موارث موضع اجتهد ، الا وهي : هل ان كاموجزائري ، أم انه فرنسي ، ويعرض لآراء من يقف مع الرأي الاول واهمها مولد كامو في الجزائر وقضاء فترة طويلة فيه ، ووقوفه مع الجريتين ضد الاستعمار الفرنسي ، وفضاه عن المحرائر في مساببات كثيرة ويرى الباحث ان هذه الاسباب غير كافية ابدأ لأعتبار كونه جزائري ، ويرد على أصحاب هذا الرأي قائلين :

« ان خرافة المولد في عصرنا ، لا تبت انساب المولود بأرض اليها ، وان لانساب هو اختبار بمرء بمرء يعرته ويثته بعمله واخلاصه لتلك الارض التي يزعم انه منها ، ولو صدق زعم هؤلاء لاصبح الآلاف من أبناء المهاجرين الجزائريين المولودين بفرنسا فرنسيين ، والعشرات من أبناء الدبلوماسيين المولودين خارج اوطانهم يتسبون الى عشرات هذه الدول بالولادة » ٢

وواضح انه من خلال هذا الكلام ، يقف مع الرأي القائل ان كاموليس جزائري ، ومن أجل أن يبرز هذا الرأي يدرس في التمهيد الادب الجزائري بين اللغتين العربية والفرنسية والادب الفرنسي بالجزائر ليتوصل الى اختلاف كبير بين الادبيين ، من ناحية المعطيات الفكرية واختلافات الاسلوبية واللغوية ليتوصل الى خصوصية ادب كامو

وبعد هذا التمهيد ، ياتي دراسته ، مقسماً أياها الى ابواب ثلاثة ، كل منها يحتوي ثلاثة فصول ، ما عدا الباب الثالث ، فانه يحتوي فصلين اثنين

وعقد الباب الاول لدراسة «ظواهر التأثير في حياة البير كامو وأدبه وفلسفته» حيث تناول في الفصل الاول منه «علاقة الحرائر بحياة البير كامو» وحاول ان يعقب تاريخياً وصول اجداده الى الجزائر ثم ولادته وحياته وعمله في لجزائر . ودرس في الفصل الثاني «الجزائر في مؤلفات البير كامو الادبية» حيث استعرض اهم اعماله الرواية والقصصية والمسرحية ومقالاته المختلفة

هذا العنوان يتطلب، قبل كل شيء، دراسة فنية وفكرية للنص الأدبي عند كامو، ثم استخلاص العناصر الأساسية فيه، وعلى رأسها الشخصية والحدث ومن طريق فهم أبعاد الشخصية (روائية أم مسرحية) يمكن فهم علاقتها المتبادلة بالمكان وهو الجزائر، باعتباره أحد البواعث الإبداعية عند كامو. وثم التوصل إلى فهم لرسوز، والشواهد، المتميزات التي تتفق سلباً وإيجاباً مع المحيط الاجتماعي. إن شيئاً من هذا لم يحصل، باستثناء ما جاء في دراسة الباحث ص روية والغريب:

وبالذات الصفحات ٢٢٧ - ٢٤٠ وما جاء في دراسته أيضاً عن رواية «الطاهون» وبالذات الصفحات ٢٦٤ - ٢٧٨. والتأثرى أن هذه الصفحات القليلة، هي فقط المتن الحقيقي للبحث، أما الأجزاء الأخرى، فلها هي إلا مقدمات وعروض كتب، تلقى الأصواء على شخصية كامو كاديب وفيلسوف، ولكنها لا تقدم لنا نحن بصدده دراسته وهو الجزائر في أدب البير كامو.

٢. إن مقال العنوان بدو اسات ثانوية وصمد القدرة على طرق متن لموضوع، يبين من صفات البحث الأكاديمي الجاد، ومن الجدير بالذكر - وهذه الرسالة مثال ليس إلا - أن اسرا كهذا، منتشر على نطاق واسع في بحوثنا الأكاديمية، وسحب الانتباه الشديد إلى هذا الجانب، والا فإن المقدمات والمداخل مستفهم من بحوث، وهي في طريقها إلى ذلك.

٣. لم يكن الباحث دقيقاً في دراسته، لما يسميه «أدب كامو» فتحت هذا

العنوان درس مايلي

أ - فلسفة كامو

ب - مواقفه السياسية

ج - مقالاته لمضممة في الجوانب السياسية والاجتماعية

٤. اعتمد الباحث منهجاً تاريخياً فادى ذلك، وهنا تكمن خطورة المنهج، إلى أن تنحون رسالته إلى «كامو في الجزائر» بدل أن تكون «الجزائر في» أدب البير كامو ولا شك أن العشوان الأول، الذي اقترعناه يتطلب تبنياً لهذه الشخصية ومتابعة أفكارها الفلسفية والأدبية والسياسية وهذا ما فعله الباحث على أحسن وجه، أما العنوان الثاني فيطلب، بل يفرص منهجاً تحليلياً - مركباً، يقوم فيه الباحث بتحليل النص إلى عناصره الفنية والفكرية، ليبرز التأثيرات التي يريد تشخيصها

■ عبدالله إبراهيم

ب
الجزائر



قدم لها بتمهيد من مفهوم لادب عند كامو. ثم درس في الفصل الثالث «فلسفة البير كامو وعلاقتها بالجزائر» حيث استعرض فيه مؤلفات كامو الفلسفية وتطور محوري البحث والتصدد في فلسفته ثم موقفه من الديانة المسيحية وأخيراً علاقه مسفته بالجزائر

وكرس الباب الثاني لدراسة «المؤثرات السياسية والاجتماعية ولطبعة» حيث درس في الفصل الأول «لمؤثرات السياسية» فيبحث في مواقف كامو السياسية تجاه بعض القضايا العالمية والثورة الجزائرية ومساهله في الجزائر ثم موقفه الأخير من الثورة ثم درس الباحث في الفصل الثاني «المؤثرات الاجتماعية» فتناول العلاقة التي تربط كامو بالمجتمع الجزائري وخاصة سكان الأحياء والفقراء واهتمامه بالمدونين والتقاليد والمفاهيم والمرأة، ثم درس في الفصل الثالث «المؤثرات الطبيعية» فتناول وصف الطبيعة والألغام الفلسفي وبعض المؤثرات الأخرى

أما الباب الثالث فقد عكسه لدراسة «مظاهر التأثير في روايتي الغريب واطاهون» وقد درس في الفصل الأول رواية الغريب متناولاً أثر الطبيعة فيها، ومعناها الفلسفي ودلالة استخدام العربي والحرب في هذه الرواية ثم تفسيرها السياسي، ودرس بناءها الفني، ودرس في الفصل الثاني رواية «الطاهون» فقدم بتمهيد حول هذه الرواية ودرس معناها الفلسفي ثم وصفها لمدينة «وهران» باعتباره مسرح الحدث الروائي، ثم بين معناها السياسي وبناءها الفني

ثم أنهى بحثه بمقدمة، وقوائم بالمصادر والمراجع المعتمدة هذه بإيجاز شديد محتويات البحث. وقد أجارت هيئة المناقشة هذه الرسالة ولكي تكون الملاحظات التي نر هامة، حول هذا البحث، واضحة، نود تبينها حسب أهميتها

١. لقد حدد الباحث، عنوان بحثه بـ «الجزائر في أدب البير كامو» ونرى أن



◆ سمير بسيوني ◆

رفقى بدوى ورحلة البحث عن «اليوتوبيا»

البطل عند القاص: رفقى بدوى محبط. إنه فى رحلة بحث لا نهائية عن الصديق الوفى.. الزوجة المحبة.. العمل المناسب لتطلعاته.. الأبناء البررة بأبائهم. إنها رحلة تبدأ وتنتهى إلى لا شيء لتواصل ثانية البحث.. بلا جدوى.

فى بياع الحلوين لا يحسن البطل الذى هو بلا اسم سمة معظم أبطال قصص رفقى بدوى لا يحسن سوى بيع الملابس وخلافه للموظفين زملائه. بينما لم يتأقلم مع وظيفته عن قصد. يقول الراوى: منذ عشرين معنا بالإدارة منذ ثلاث سنوات ثم تكليفه بالصنادير فتعمد أن يوجه البوستة توجيها خاطئا، فسبب لنا الكثير من المشاكل التى بسببها وقع عليه الجزاء فى الشهر الأول لتعيينه، ولما زهقنا منه لم نعد نحيل إليه أى عمل لنجنب أنفسنا المشاكل، ونجنبه الجزاءات، حتى لا يفصل قبل تثبيته ويقطع عيشه. (ص ١٠١).

والحقيقة لم يكن هذا السبب الوحيد الذى جعلهم يتغاضون عن غيابه، فهو بمجرد تثبيته جاء إلى مقر العمل بحقيبة كبيرة، أخرج منها خمس شنط بلاستيكية سوداء، لصق بكل شنطة ورقة باسم أحدنا، وأعطى المدير شنطة، وقال بحياء هذه هدية لسيداتكم بمناسبة صدور قرار تثبيتي «ص ١٠١»، إنه أستاذ فى التجارة. فاشل فى الوظيفة.. ولأنه اختار ما يحب فقد أعد للأمر عدته كخبير بهذه الأمور.



رفقى بدوى

رفقي يدري ورحلة البحث عن «اليوتوبيا»

(١)

«معلوم لدينا أنه يسوى أموره، ويقع اشبهية للجالس على ساعة لتوقيع، فيوقع له يوميا في الحضور ولاصراف» ص: ٩، ويسبب ذكائه، وأنه «مجايل إلى حد بعيد» ص: ١٠، «لا تكثر لحضوره أو غيابه».

لم يفت القاص أن يستعرض مهارة بطله في التجارة، إنها مهارة من شكل خاص، «يفتح حقيقتا الكبيرة، ويخرج من داخلها للموظفة التي يجلس بجانبها شطة بلاستيكية سوداء كتب عليها اسمها ولثمن» ص: ١١، وتظهر مهارته ليس في براعة التعامل ولكن فيما هو أهم من ذلك، «لم تسأل أحد من نفسها كيف عرف رزوقها، ومقاسها، بل حتى مقاس ابتها، أو الألوان التي يفضلها والحامات سيواء كانت محلية، أو مستوردة، ولمهارته في العرض، فهو ماهر في الطلب».

يمر على المكاتب مرتين في الشهر.. الأولى بالنشطة لمعية باحتبجاتهن التي لم يطبها، بل اتى احناها بحدسه ومهارته، قائلا «بياع الطلوي وصل» فيستقبلونه بوجوه مشوشة.

المرة الثانية.. يوم صرف المرتبت يستقبلونه بوجوه متكررة ولكن.. وبوام الحدل من المحل.. الإحباط سمة أبطال رفقي بدوي.. المقترحات تؤدي إلى نهايات متساوية ومتوازية إنها الدائرة، التي يدور فيها أبطال قصصه.

بدأت القصة «لا أحد يعلم بغيابه، ولا أحد في الشركة يسأل عنه» ص: ٩، وتكتمل دائرة.. في كل مرة يصعد سيرياف بالحجر إلى أعلى الجبل.. ثم يتدحرج منه إلى أسفله.. بالرغم من أننا لم نكثر لحضوره، أو غيابه إلا أنه عودنا على رؤيته مرتين في الشهر، ومر الشهر والشهر، ولم يسخل عليها، ص: ١٤.

(٢)

ب لقساوتك وحمود الروجة والأبناء،
به يرقد في المستشفي.. ينتظر زيارة الروجة الحبيبة..
الأهل.. «كانت عياني على أكرة الباب، وأدبى تستجديان

التليفون... ومع حركة الأكرة أنظر أسفل الباب لأشاهد ديل فستانك الوردي الذي أحبه، ومع رنين التليفون أتلطف لسماع صوتك الذي انتظرت منذ أن دخلت تلك الحجرة» ص: ١٧.

ولكن.. اقتصر رنين التليفون على «أصوات عمت بكل قوة على أن تسكني تلك الحجرة إلى نهاية».

وإذا كانت العين والأذن تستجيبا في أول القصة وصول الحبيبة همزة، لوصول بالمجتمع الخارجي ولكن هذا لم يحدث.. «يا لقساوتك ألا تتعجلين رؤيتي.. فلقد مضى العام الذي تبقى لي» ص: ١٨.

إنه الحب السليبي، والحنان المفقود لقد أدنى دوره.. ويجب أن ينتظر النهاية وحيدا

(٣)

أما في «الأمس فقط» ص: ٢١، نجد بحلى القصة فنحن وباتمة رملاء الأمس.. في القصة الماضية كان جحود الحبيبة وقد كان وفاء لرميلة التي بانرت بالاتصال بعد أن أحبلا للمعاش وأصبح الزملاء بين محال إلى المعاش ومن توفاه الله.

وما هو في بداية القصة.. «استيقظت حين رن التليفون» ص: ٢١، وتجيء النهاية الدائرية.. بالأمس فقط.. حينما رن جرس التليفون استيقظت على صوتها تحدثنا عن زملاء عشنا معهم وأكلنا معهم أحيلوا للمعاش أو انتقلوا لرحمة الله.. بالرغم من أننا كنا معهم بالأمس فقط، ص: ٢٢.

إنه التليفون السليبي في بالقساوتك.. والإيجابي الذي يجعل الكثير من السلبية في بالأمس فقط.

به الوسيلة الوحيدة المتاحة للاتصال بعد أن فقد المعاشة وأصبح اجترار الذكريات هي القوت للتغذية ما بقي من الروح.. وكل هذه الذكريات كانت بالأمس فقط ويبقى الاسمان اللذان تعهدت بهما هذه القصة فتحي أو فوفو وبادية.. وعلاقة ود قديمة كان يحسده عليها الرملاء.. يحمل له هذه العلاقة.. رنين جرس.. ولا يتطرق الحديث إلى موعد للقاء اكتفاء بذكريات كانت بالأمس فقط وعندما

نتساءل: لم انفردت هذه القصة بذكر لأسماء؟.. وتكون
إجابة هي وهو اسم الدلع الذي يوحى لنا بطبيعة العلاقة
الحميمة التي كانت تربط بينهم.. والتي رن الجرس في
مفاه ليذكره بها

(٤)

في قصة غربة

وعلى نفس الموالب.. والدائرة التي يدور فيها الإنسان
منزواً رحلة شقائه.. الإنسان الذي يعيش في غربة
مستمرة.. إنه يحمل شقاءه فوق ظهره.. حين نقت «ما لدى
أيقه لا يقول لنا القاص شيئاً.. وتقاربي بكم لم يرد مع
المقاص «حين أيقنت للممت أشيائي في حقيبتني بها
أشياء.. أي أشياء هذه ألقيت على جدران الشقة نظرة
خيرة ومضيت «ص ٦٥» لقد ترك خلفه الزوجة والابن
والاسنة.. فقد الحزن والتواصل معهم.. ولم يفقهه مع حزن
الشقة! وألقيت على جدران الشقة نظرة خيرة ومضيت..
المقاص يختصر لحادث.. بل لا يسكره.. ماذا ترك الزوجة
والأبناء.. لماذا لم يحاولوا استعادته؟ «وعلى درجات السلم
انتظرت، كنت وثقا أنهم سينابون علي.. ولما مر وقت
ليس بالقصير.. انفطرت عياني.. بالدموع.. وبرلت «ص ٦٥»
كان من الممكن استخدام الفاء فزلت.. ولكن جاءت الواو..
التي تعطى فرصة أكثر لمحاولة الرجوع، ولكن ينتهي الأمل..
لقد تاملت عليه.. ونضم الطفلان إليها.. فلم يعد له مكان..
حين انسحب من جانبي، ووقف عن يمينها وعلى يسارها..
مضيت.. استخدام حرف الجر.. ص ٦٦

ولكن هل حدث الخلاص.. هل يبدأ حياة جديدة ولكن
كيف.. النطل محاصر دائماً.. يبقى دائماً.. محبط دائماً..
فبعدما يحس على النيل.. الذي ألهم الشعراء أحمل
قصائدهم.. النيل.. لخير.. الدماء..

ويغفر من قوط التعب يستيقظ على لكلمات وصفحت
وركلات.. والضابط.. الزوجة.. «الأبناء.. يأمر» فرموني في
الوكس مشيت على ص ٦٦
لقد فقد كل شيء حتى نفسه.

حين أمرنا بالمحروج والوقوف صفا أمام الضباط الكبير..
ضابط الأمن.. وأى أمن! أقدم كل منا هويته فمصق على
صورت.. ومزق بطاقات لهوية.. ص ٦٧ لهذا كانت البداية
لتي لم يفهمها أولاً

حين أيقنت.. لمعت أشيائي في حقيبتني.. ص ٦٥ إنه
لرحيل.. ولكن إسي أين؟.. إنه يطلق المصرخة التي أطلقها
محمود حسن إسماعيل في ديوانه الأول.. أين المقر؟..

(٥)

هل «لماذا هو أن يحو من ذاكرته كل الأشياء السيئة؟
عندما حاول ذلك لم يبق له شيء هي عمية الكسلة» لقد
وجد نفسه طالما فاشلاً، وحبياً محبوعاً، ومبهماً في معركة
٦٧، وعاد أحوه ميتور، الساقين والنراعين، ثم موظف مقموع
وروحاً صعيها، وأبنا منكسراً ويرتعد في قسم الشرطة أو
عندما يقف أمام أي مسئول، ويبكي على شهداء الانتفاضة
الفلسطينية ويندو عاجز أمام ما يجري في العراق.. وينتهي
بابتعاد شقيقه دلال في صبور طويل لصرف معاشه.. ويعود
إلى منزل «لمزة».. مع زوجة يستعمره أو تستعمره.. وعدم
يتم كسله هذه الأشياء كلها.. ماذا يتبقى له؟.. وأى حياة
هذه؟.. يقول في نهاية قصة كانسل: «عدت مهملاً كما
جئت».. إنه يخرج بنا من الإحباط الشخصى إلى الإحباط
العام.. معركة ٦٧ قضية فلسطين.. احتلال لعراق.. وموقع
لعابر أمام كل ذلك البداية تحمل نتائج النهاية بين طياتها
«عدت مهملاً كما جئت».

(٦)

يجيء عند قصتين متقربتين في المجموعة.. حيث ينقل
لقاص إلى جو صوفي.. فهل هذا هو الملاح؟
قصة بصرى اليوم حديد (٢٧) وكشفت عن غطائي (٤٥)
في القصة الأولى.. النطل على فراش الموت.. وهناك جملة
محورية تتكرر في القصة بتتويجات مختلفة إكليل من الشوك
يفرس في صدرى وينزع.. ثم تتوالى بكريات الحياة لا
يغلفها أى زيف.. بعد ربع قرن.. تنتظر الزوجة همود الجسد
حتى «تخرج أرملة» فتستحوذ على شقتي ومعاشي..

رفقى بدرى ورحلة البحث عن «اليتوبيا»

ص. ٢٨

لأبناء يتعلمون...

ثم مخرج إلى محيط أكبر.. الزملاء.. الذين يكتبون حسب المواصفات والنين نسميهم «كُتَّاب السلعة» يراهم وهم يقبضون ثمن ولائهم.. ورأى من يدعون محاربة الفساد وهم الفساد نفسه (٢٩) - مجتمع الريف والتفاق.

وعلى الرغم من أنهم سيقولون: «ارتعنا من شره».. إلا أنهم يتسارعون.. لو رحل كل الشرهاء فلن يبقى إلا من هم على شاكلته.. فكيف يرتزق؟.. حقها إن وجود الشرهاء لازم لمجتمع فاسد.. لقد عاش ما عاش ثم اكشف غشبهت شهوتى، وشبهت غريزى، فوجدنى مرطاً وأُفِرطت، ولم أحقق ما متع لجسد، أو ما أمتع الروح، حتى علاقاته السائبة كلها ريف وخداع، فهذه لسياء اللآتى مؤرر بحبته.. لم تحبسى إحداهن، أو تصح من اجنى احسن ما استطعن أحده ومصير (٤٠) ولكن تنفى «الأم» نقي رأسى إلى حجر أُمى فاستقيته، دقت حلالة سوم فى حررها، ولا أدرى كم لست، فلقد سكنتنى الطمأنينة، واستيقظت على دموعها تنساقط على وجهى، ويدها تمسك جسدى ورأسى، ففاضت روحي لهفة لعناقها، فاقامتنى وانحنيت ألىم كَفَّها، ونهمرت بسوعى.. فترقرقت وانتظم السر فجاء الشبهيق، وخرج الوفير... وبرزت من الألم... إذا كان خلاصة فى الموت.. فقد برىء بفضل دعاء الأم ولكن لأنه مرّ بمرحلة.. «فبصرك ليوم حديد» فقد أقدم على ما كان يجب أن يقدم عليه بعد أن تعافى وهو ما لم يكن ينتظره أحد..

«صليت» ثم أغلقت لباي على.. ووضعت بعض ملابسى فى حقيبة «الحقيبة المألومة لها فى كل القصص» وكتاباً واحداً علقها على كتفى.. وفتحت الباب، فاشرايت الأعناق.. وفرحت وحيوه.. وتجهمت وجوه «٤١».

(ب) ٦

فى كشفت عنى غطائى.. فى قصة الصديق الذى تتسبه أموال الغربة وفاء الأصدقاء.. قصة تتكرر دائماً.. وتبدأ الدائرة.. هانفتى وحدد الموعد والمكان.. «ص ٤٥»

هذا الموعد والمكان بعد عشرين عاماً يقوم له ببعض الأعمال المتعلقة له فى الوطن عن طريق الخطابات والمكالمات التليفونية، ويكون اللقاء.. «فحرصت على أن أذهب أرحص المشروبات، وأصررت على دفع الحساب بالرغم أن هذا الأمر سيرهقى «٤٦» حدثه عن مصروفات البيت التى تكلفه عشرة آلاف جنيه فى الشهر.. المهاتفة، لثانية حاول أن يتهرب منها لا يملك سوى ثلاثة جنيهات.. إلخ.. فذهب.. ولم يستطع المقاومة.. وطلب منه سلفة ألف جنيه.. وكان الرد الفورى «حتشم بيهم ولا إيه؟» وهكذا أصبح عازياً أمامه..

وتنهى القصة.. لم يعد لمهاتفى.. ولم يسألنى اللقاء بعد ملح فى اللقاء

كان الهدف من هذا الصديق المليونير أن يُعريه.. وما هو أصبح عازياً أمامه.. فلم يعد فى حاجة إليه فليراول لعبته مع شخص آخر..

يعود بطلنا وقد فقد آخر ثلاثة جنيهات كانت معه.

(٧)

القصة عند رفقى بدوى شديدة الكثافة.. فى عبارات مقتضبة قليلة يقول لنا الكثير.. البناء المعمارى عنده دقيق لا ترهل.. لذا لم يجد القصة تستغرق عنده سوى القليل من لمصنحات.. عدا قصتين فقط.. «رجبيل بن رشيد» و«كاسل».. وهو بهذه المجموعة وما سبقها أفرد له مكاناً يستحقه عن جدارة بين كتاب القصة الجادين.

رواد السيرة الذاتية

فصل



بقلم : علي بركات

ARCHIVE

المقاد

■ كانت إيماءة لافتة من السيد كاتب مقال « الامام الغزالي في كتابه المنقذ من الضلال » الى فضل صاحبه في فن السيرة الذاتية Aurobiography حيث قدم عملا يعد « سيره ذاتية تعكس روحه » « العربي » العدد ١٤٨ مارس ١٩٧١ . وكما كانت مجلة « العربي » تعنى بتاريخ الاشخاص الى جانب الادب ، فقد لرم التعرف على فضل معكرينا وادبائنا الرواد في مجال السيرة الذاتية ، وذلك يصح سمعا لشه هذا الفن في الادب العربي ، وتنوع الواسع لاسيما لخصائصه ، ثم اراد ، اصفه الابدع والمحدثون في الادب العربي على وجه الاجمال .

الاعترافات

لم تنتشر لديهم فكرة تطور الفرد التي تبرزها برجة الحياة الذاتية ، بل اتجهت عنايتهم الى مرحلة النضج والازدهار في حياة الانسان وهي الارمين من العمر واطلقوا عليها لفظ Akme ومعناها اللروة ، او فترة النضج في الحياة .

اما الرومان فقد سادتهم نظرة واقعية ، جعلت ما هو شخصي في الادب يستهويهم ، فعرض بعض

ارست الاعترافات التي ظهرت في الادب الغربي العالم التي يسلط بها فن السيرة الذاتية ، الى يكشف الكاتب عن خفاياه ، ويظهر بما لا يعرفه سواء عن مكتونات حياته . ولم يكن ظهور « الاعترافات » في الادب دفعة واحدة ، ان نكاد لا نقرأ في الادب اليوناني القديم اعترافات ، لانه



به كاتبها من صدق ، ونزاهة ، وصراحة ، وكشف
ما اكتنف حياته من اسرار .

السيرة الذاتية

كان للاعترافات فضل ظهور فن السيرة الذاتية ،
وازدهاره ، وتنوع ألوانه . ويؤرخ « هاموس
اكسفورد » لنشوء عبارة « سيرة ذاتية » بصام
١٨٠٩ ، التي تطور معناها ليندل على « كتابة
انسان لتاريخه » او قص حياة انسان بنفسه » ،
وتتميز بان كاتبها هو صاحب السيرة ذاته ، ولذا
تتضمن معلومات فيها جانب كبير من الصدق ،
لان الشخصية الرئيسة في السيرة تظهر كشاهد
على الاحداث التي تسجل ، ولا يستطيع ان يروي
الجربة سوى من عاها .

واقدم سيرة ذاتية في الادب الانجليزي اكتشفت
عام ١٩٢٤ ، وعنوانها Margery Kemp Book of

كتابهم وشعرانهم حياتهم في صراحة ، منذ القرن
الاول للمسيحية ، كضرب من مراجعة الضمير
ومعاسبة النفس . ومن بين المعارلات المبكرة في
الاعترافات ذاعت « اعترافات » القديس اغسطين
T. Augustina (٣٥٤ - ٤٣٠) كعمل ادبي قد
لانه في لمر لخرج او مواربة سرد خفايا حياته ،
دون السكوت عن ذكر سقطاته وزلاته .

وشهدت بعد ذلك « اعترافات » Confessions
جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau
(١٧١٢ - ١٧٧٨) على قدر صاحتها وجراته في
تصوير نفسه دون تحفظ . لم توالد الاعترافات
التي من اشهرها « اعترافات مدمن افون انجليزي »
The Confessions of an English Opium-eater
لثوماس دي كوينسي Thomas de Quences (١٨٧٥ -
١٨٥٩) ، واعترافات شاب Confessions of
a young man لبحودج مور George Moore (١٨٥٢ -
١٩٢٢) ، وكلها كشفت عما ينبغي ان يتحلى

لكتابتها مارجرى كيب التي سجلتها في مطلع القرن الخاصي عشر .

وبعض كتاب السير الذاتية يهتمونها بأصفيهم ، بقصد التعرف على معتقداتهم الدينية ، وأفكارهم السياسية ، وتغلباتهم العاطفية ، كما في « تاريخ حياتها » L'Histoire de Ma vie (لجورج صانف) وبعضهم يفضون بخبراتهم الجنسية مثل (الروسو) و « ستانفل » و « جيد » ، أو يعرفون حياتهم من خلال تجربتهم الذاتية في التربية مثل هنري أداسي وهيلين كيلر ، أو اشواق صوفية كما عند كاردينال نيومان .

الوان من السير الذاتية

واستطاعت السيرة الذاتية ان تحتل مكانة «الجنس» من عدة «أنواع» أدبية أثبتت عنها . منها « المذكرات » Memoirs التي سجلها عادة شخص لصب دورا بارزا في مجرى الأحداث ، أو كان له حلق متابعها عن كتب ، ومباشرة التاريخ في تمولاته . وكانت بقى تاريخ عصره من خلال رؤيته ، وهو يختلف عن المؤرخ الذي يتعامل مع الحقائق من وجهة نظر موضوعية ، ولذا فإن كثيرا من المذكرات يكتبها جنرالات وساسة ، وما يقدمونه ليس تاريخا بقدر ما هو تبرير لأحداث سيئة يريدون التخلص من مسئوليتها ، ويؤكدون لأنفسهم المنجزات التي تمت بنجاح . وأسلوب المذكرات يختلف عن أسلوب كتابة التاريخ ، إذ الآخر يشمل فترة زمنية معينة تتتابع فيها الأحداث في حركة مستمرة ، بينما الأول أقرب إلى أسلوب الرواية بما يتضمن من تسلية ولغو وحنف .

وفي القرن السابع عشر ظهرت مذكرات كتبتها نساء سجلن حياتهن من خلال عرضهن لـسيرة إنسان وثيق الصلة بهن ، أو ارتباط به في أهم مراحل حياتهن ، مثل مذكرات « لوسي أبسلي » Luoy Apsley ، من حياة الكولونيل « هوتشيسون » ، ومذكرات مارجرى لوكاس Margret Lucas من زوجها الماركيز ولیم .

و «اليوميات » Journals لون من الوان السيرة الذاتية يكتبها صاحبها يوما بيوم حيث بدون ملاحظاته بالنظام التي ولعت به الأحداث التي شاهدها ، أو كما رؤيت له من شهود عيان . وهذا المنهج يعين الكاتب على ألا ينسى الوقائع ،

إلا أنه يلتفت المراجعة والتثبت والتدقيق مما كتب في حينه . وما تضمنته اليوميات من أحداث ولعت ، وأحداث جرت ، وانطباعات شخصية وفكاهات تلمح على قراءتها متعة ، تتحقق بقدر ما ينأى كاتبها عن محاولة اكسابها القيمة التاريخية . وكاتبها يسجل اتجاهااته أزاء الأحداث التي تتلاحق بسرعة متزايدة . ومن أشهر اليوميات « يوميات صمويل بيبس Samuel Pepys's Diary » و «يوميات إيفلين John Evelyn's Diary » اللتان تليسان بمعلومات وتفاصيل دقيقة عن القرن السابع عشر . واليوميات التي كتبها المستوطنون في جريدة المواطن (١٨٧٢) ، واستقلت اليوميات ، ثم أصبحت مجلة شهرية يسجل فيها آراءه في الأحداث السياسية والاجتماعية ، ويروى خواطره حول كل ما يعن له من مواضيع .

وترتبط الرسائل بـفن السيرة الذاتية Autobiography ، إذ أن بعضها رسائل طويلة تمثل يوميات معينة مفتارة من حياة كاتبها ، ومن الممكن أن يتوفر لها خصائص اليوميات الصادقة كما في أعمال « بلزاق » Balzac في « الغريب » L'Etranger ، وأحيانا تكون الرسائل سجل أحداث كما في رسائل هوراس ولبول Horace Walpole ، وقد تجرد الرسائل تصيرا من اتجاه كاتبها نحو ما يدور في مجتمعه من أصور لا يرضى عنها ، وكفاحه لأرساء قيم أخلاقية كما في رسائل لورد سيشريلفيلد . ويطلق الأوروبيون على هذا النوع من الأدب كلمة Letters ، أي الرسائل ، وكان الأدباء يتراسلون وتحمل رسائلهم أفكارا علمية وانفعالات وجدانية ، وكثير من العادات والتقاليد والرسائل التي يتبادلونها الأصدقاء والمحبون تكتب عادة تحت تأثير الإنفعالات ، والمواقف الحياتية الضيقة تنطوي على قدر كبير من كشف حقائق النفس ودخائلها العاطفية دون مواربة ، وقد يترجم بعض الأدباء لحياتهم في قصص يتفاوت بصيب الخيال فيها مثل « ديفيد كوبرفيلد » لشارلس ديكنز ، أو يتناول الأدباء بعض جوانب حياته لتكون ركائز أساسية كما في أغلب أعمال « سومرست موم » .

خصائص السير الذاتية

ومهما تلوحت أشكال السير الذاتية والوانها ،

● رواد السير الذاتية

التي كانت كاملة ورائها ، ورسم صورة للمعمر الذي عاش فيه بكل أحواله وملابساته في صدق وموضوعية .

ولا يستثنى من ذلك إلا « المنفذ من الضلال » لأبي حامد الغزالي الذي يعد سيرة ذاتية عقلية ، كتبت منفصلة ، تركز على الجانب الفكري في حياته . وما قدمه عبد الرحمن بن خلدون (٧٣٢هـ - ٨٠٨هـ) (١٣٣٢ - ١٤٠٦ م) في سيرته الذاتية « التعريف بابن خلدون ورحلته غريباً وشرفاً » حيث يعد بهذا العمل أول كاتب عربي كتب عن نفسه ترجمة ذاتية مستفيضة تحدث فيها عن تفاصيل ما جرى له ، واحاط به من حوادث منذ نشأته الى قبيل وفاته بأحد عشر شهراً (في القعدة ٨٠٧هـ) فانسمت بالاحاطة والشمول والاسيماب اذ لم يترك أمراً إناء ، او وقع له ، الا سجله ، حتى الامور التي يعرض الناس عادة على كتمانها . وقد كان « التعريف » في اول الامر تذييلاً لكتاب « العبر ودوائ المبدأ والخير » ، فلما تظن الى هذا الفن الأدبي أعاد كتابه « التعريف » في نسخة مستقلة أضاف اليها وضع فيها ، واستقلت عن العبر .

سيرة « الشاذلي »

ثم لا نكاد نلحق بهذا اللون من الفن الا على حال من الثمرة حتى عام ١٨٥٥ م ، اذ ظهر كتاب « الساق على الساق » فيما هو الشاذلي « لأحمد فارس الشاذلي (١٨٠٥ - ١٨٨٧) الذي طبع في فرنسا وترجم عنوانه بالفرنسية الى « حياة ومغامرات الشاذلي » ، وتضمن فصلاً بعنوان « في اثاره رباح » عرض لحياته منذ طفولته ، حتى تفتح ملكاته العقلية واهتماماته اللغوية ، ومشاهداته في البلاد التي زارها وخبراته في دنيا المرأة ، وان غلب على الكتاب ابراز غرائب اللغة ، الا انه لا يمكن اغفال صراحته في سرد سيره . وفي عام ١٨٨٨ ظهر كتاب « الخطط التوفيقية الجديدة » لعلي مبارك (١٨٢٤ - ١٨٩٢) الذي اشتمل على تراجم اعلام البلاد التي ذكرها ، وخص حياته فيه بستين صفحة لمرض نشأته وطفله ووظائفه واصلاحاته . وفي مطلع القرن العشرين شرع الأستاذ الإمام محمد عبده (١٨٢٩ - ١٩٠٥) في كتابه سيرته الذاتية تلبية لرغبة « ولطرد بلنت » والسيد رشيد رضا ، قبل اشتداد مرضه عليه ووفاته

فان الفارئ يتناولها ليتعرف على كاتبها ، وهو يكشف خبايا نفسه ، ويعرض لنشأته ، وتربيته ، واطوار حياته ، وما اكتشفها من خبرات وتجارب ، وصادفه من مواقف ، والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي لازمت حياته .

وذلك يتحقق عندما يكون عرض الكاتب مسجماً بالصراحة والشجاعة التي تمكنه ان يخرج من ذاته ، ويقف من نفسه موقفاً موضوعياً ، لا يفتى مواجهة حقائق حياته مهما علت او صغرت ، ولذا بلغت السير الذاتية في حقلها من هذه الخصائص . والكاتب عندما يصدر في سرد سيرته ، واستبطان اعماقه ، فانه يعبر عن شعوره بذاتيه ، وفرديته ، اي صورته الشخصية كما تبدو في مرآة الذات ، ويعرضه نفسه ملحقاً مع الآخرين ، تعرف شخصيته كما تبدو في نظر المشاهد لها من الخارج ، اي صورته منعكسة في مرآة الغير . والسير الذاتية تكشف عن الشخصية اناء عمله الصراع التي تقوم بين شعور الكاتب بذاته وموقف المجتمع منه ، ومدى خضوع احد الطرفين للآخر . وتعمل الصورة عندما تتسم بالصراحة ، والشمول ، الذي يبرز الصفات الجسميه والعقلية (المعرفية) والزاجية ، والخلفية ، مما يتولد عن هذه الصفات من افكار وميول واذواق وعقائد ودوافع ومشاعر وقدرات وعادات وعواطف واجاهات وغيرها .

السير الذاتية في تراثنا

وعد اطلع العرب قديماً على بعض السير الذاتية في لغتها الاجنبية وترجموها ، وبرزها ، ما كتبه العباسوف الطبيب اليوناني جالينوس (١٣٠ - ٢٢٠ م) وترجمه حنين بن اسحق (٢٦٠هـ) الذي فله في سيرته وتبعه محمد بن زكريا الرازي (٣١٢هـ) ثم عزز اناج الفلاسفة والعلماء والادباء والرحالة والصوفية والساسة في تسجيلهم سيرهم وابرار ما سلوكوه في تربيتهم ، ونشأتهم وسلوكهم ، وما صادفوه من محن ، وما شاهدوه من احوال ، وبركوه من مصائب . وكانت معظم السير الذاتية ملحقاً بالكاتب بمؤلفاته ، فهي لم توضع مستقلة اصلاً ، بل اجزاء من مؤلفات ، يتعضها غوص الكاتب في اعماق ذاته ، وذكره الاحداث التي وقعت في حياته وكانت معالم بارزة في تكوين شخصته ، والبرج بالثرالات والسقطات والدوافع

المعنى « جان جاك روسو » ومثاله ممن قبلوا هذه الاعترافات ، والعكس الذين يصمون الى هذه الاعترافات . أما الكلمة نفسها فواسيعة شاملة تشمل هذا النوع وتشمل غيره من العصائل التي اكتسبها الإنسان في حياته بعنف ومنفعة . ونكاد يفتي رأى عباس محمود العقاد مع أحمد أمين حيث يقول : « لن يكون الاعتراف اعترافاً في رأى بعضهم إلا إذا كان اعترافاً بامر يوجب على الناس إنكاره وكتمانته ، فلا يفهمون من الاعتراف إلا أنه إعلان لضيقة في النفس شين صاحبها ، ويدعو الى إخماتها » . ومع ذلك فإن أدبنا قد صاها لن السيرة الذاتية ما يساهل عرضه .

عبد الرحمن شكري سيرة ذاتية رائدة

ووقعه عند أهم السيرة الذاتية التي أثرت هذا الفن في أدبنا الحديث ، ومفرد بعضها بخصائص مميزة ، تبين لنا فصل أدبنا في هذا المجال .
فقد نشر عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) في « الحرية » ما بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٢ سلسلة مقالات عرض فيها تجاها إنسان في مختلف أطواره ، ورمز إليه بـ « الم.ن.ا » ثم جمعها في كتاب طبعه في الإسكندرية عام ١٩١٦ ، وأسماه « كتاب الاعترافات » . وهو قصة نفس « أجمع التقاد على أنها اعترافات حيث لا تبارى من درس دواوينه ، ومؤلفاته ، وعرفه عن قرب أنها له . وسيميل بأنه غني بسلطان ذاته ، وأحاطه بكشف طواياه وخبايا نفسه ، أكثر من عرضه للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي في ظلها تشكلت شخصيته وتأثرت . ونكاد الاعترافات - أو المذكرات كما يطلق عليها أحياناً - أن تكون مجموعة آراء وأفكار تعبر عن رأى صاحبها في الحياة والناس ، وعقله الرائد في فن السيرة الذاتية أنه عرف سمات هذا الفن كما يتجرب في الأدب الغربي ويعطى إلى ما يصل في أعماق النفس ، وكشف عن قيحه التي اعتنقها ، وعراعه مع المجتمع ، فتميزت بالأصالة .

طه حسين

وحينما بدأ الدكتور طه حسين (١٨٨٩) نشر الجزء الأول من « الأمان » بمجلة « الهلال » في

فلم يكمل إلا فصلاً عنوانه . . « أهلي - بيته » وعرض لحال أسرته وبنيته وأثر تربيه الأولى فيه . وفي العشرينات من هذا القرن قدم الأدب الفكر السوري محمد كرد علي (١٨٧١ - ١٩٥٤) « خطط الشام » (١٩٢٥) خص فيه حياته بصفحات تضمنت نشأته وتعليمه وأهملاته بالنسبة الى الإصلاح الاجتماعي ومشاهداته في رحلاته .

السيرة الذاتية بين الصراحة والمواربة

وأسباب قلة الأقبال على تسجيل أدبنا لسيرهم الذاتية ، أنها تسمى الجهر بالخبية في حياة كاتبها ، وإغواء ما يعده من أسرار شفى أن يظل على الكتمان ، ولعل محمود تيمور نجعل أسباب عدم ازدهار هذا الفن الأدبي بأسكاله ، وبمجهوده الحديث عنده ، حينما يقول : « نحن الترفى نحي في دنيانا هذه ، وعلى أخلاقنا وسلوكنا شاع غليظ ، قلما نغول ما نصدق ، وقلما نصحارج بما نعتقد ، وقلما نبرع عما يطونه السرائر . . كلنا مستتر بهاجى ويوارب ، ونظهر على غير حقيقته . . هنا من يتخذ مسوح الاحبار للرهاب ، ويندو في سمت التالين الأبرار ، وربما كتم أمر نفسه عن نفسه خداعاً عن نفسه لتفسيه ، وفراراً بوجهه عن وجهه ، فتحن أمام ضعفنا الإنساني ضعفاء عن أن نعرف به ، نجاهد في أن نظهر في ثوب البراءة والطهر ، على رؤوسنا أكاليل من بطونه الفضيلة لكي نستطيع أن نلالم ذلك المجمع المناق الكذب الذى نصفى فيه » .

وربما كان رأى بعض أدبنا في « الاعترافات » كاتفا لنا رأيهم في السيرة الذاتية عموماً لما سطوى عليه من كشف دحائل النفوس ، فمسول عبد الرحمن شكري : « ليس فريضة على صاحب الاعترافات أن يذكر كل تفاصيله ، هل فعل ذلك « روسو » ، أو « جنى » أو « شانوبريان » ؟ ومهما عظم نصيب صاحب الاعترافات من الصراحة فلا بد أن يكون عنده من الجبن والعزم واحترام النفس ما يفريه بأخفاء كثير من تفاصيله ومعانيه . أما أحمد أمين فعول : « اعتاد الكتاب أن يعصروا الاعترافات على المسائل الحسنية التي اضصا الإنسان أن يشرها ولا يجهر بها إلا لخصوص أصدقائه ، ولعل المسئول عن حصر الكلمة بهذا

● رواد السيرة الذاتية

الى البحث عن الاشكال الادبية المتنوعة التي اتخذها أدباء الغرب غالباً لنقل ما يريدون من واقع حياتهم . ولذا يقدم « عودة الروح » (كتبها عام ١٩٢٧ وشربها عام ١٩٣٣) مسجلاً جانباً من سيرته الذاتية في طفولته وصباه في اطار وراثي ، يعرض الظروف التي نشأ في ظلها وأرهفت احساسه ، وأثبتت في أعماقه مشاعر الغنان اليعظ لكل ما يدور حوله ، المتعفن لتناقضات مجتمعه طبسى الرغم من حداثة سنه ، والمنطوى رقة احساس لمعاني الخير والجمال فيما يحيطه . ثم يعود الحكيم الى حياته في سيرته الذاتية « سجن العمسر » ليعبر ما هو موروث ، وما هو مكتسب في طباعه حتى يعطى في النهاية صورة صريحة والصحة عن حياته .

وسلامة موسى

ويقدم سلامة موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨) في « ربه سلامة موسى » (١٩٢٧) صورة لسيرته من خلال تربيته الذاتية يحيط فيها القاريء بكافة أحداث حياته ، حيث يعرض بكوامن نفسه ، ويبين اثر العالم من حوله في اتجاهه وافكاره ، ناناسه واحداثه وكيف حفظ لنفسه منهجا في التثقيف الذاتي ، يمكن أن يفيد القاريء في تربيته .

سليم" أخرى

وذكرنا لهذه السيرة الذاتية اقرانه وكتابتها ، لا معنى لمغالنا لقبة سيرة ذاتية أخرى أمثال « حياتي » لأحمد أمين (١٨٨٧ - ١٩٥٤) واما و « حياة قلم » لعباس محمود المغانم (١٨٨٩ - ١٩٦٤) او ما قدمه أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) في كتابه « الريحانيات » حيث صصور طفولته ، ثم حياته في قصته « خالد » ، ولكننا اكتفينا بالسيرة الذاتية التي تصدرت بخصائص مهدت السبيل ليأخذ فن السيرة الذاتية مكانه بين فنون الأدب العربي . كما أن هذه السيرة في جعلتها تستاهل الدراسة والتأمل ، واستخراج ما ينطوى عليه من دروس وعبر ، وامارات تكشف لنا عن شخصية كاتبها وتقرب صورته للقاريء .



بورشيد - علي بركات

ديسمبر عام ١٩٢٦ ، شد اهتمام القراء الى سيرته الذاتية ، ثم نشر الجزء الثاني في أغسطس عام ١٩٣٩ ، وهذين الجزئين (أعمالهما في فرنسا ، الأول في ثمانية أيام ، والثاني في تسعة أيام) احتل أدب السيرة الذاتية المكانة المهيمنة بها بين فنون الأدب العربي الحديث . ثم كتب « لآخر ساعة » عام ١٩٥٤ عشرين فصلاً من فترة من حياته تمتد من ديسمبر ١٩٠٩ م الى فبراير ١٩٦٢ م ، وجمعها في كتابه « مذكرات طه حسين » الذي يعد تلمذة للامام . واستطاع د. طه حسين أن يسجل في صدق وصراحة ما صادفه من أحداث شكلت حياته ، وأبان عن قدرة بيانية وبلاغية في وصفه للبيئة التي عاشها ، ولذا كان رائداً في صراحته إذ يتناول سيرته .

وابراهيم عبد العادير المازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩) عرف عنه ولعه بالحديث عن نفسه ، فقد وجد في كتابة العصة والمقالة مجالا ليعرض ما يميل الى عرضه عن شخصيته ، ويسلم أحداث حياته . ومن مجموعة قصصه العصرية وروايته ، بالإضافة الى بعض معالاته الساخرة يمكن أن نعد على معلومات شخصيته ، والبيئة التي نشأ فيها ، وانكاس المجتمع بقيمه وتطوراته على نفسه ، وموقفه من الامور التي كانت تلح حوله ، وفي عام ١٩٦١ جمعت سلسلة مقالات نشرها في « آخر ساعة » لتكون سيرته الذاتية تحت عنوان « قصة حياة » . وقد استطاع المازني ان يستغل تجاربه في الحياة ومع الناس ، وآلامه وآماله ، ويسير اغوار نفسه ، دون أن يغفل نزواته ، فرسم صورة قليلة تفيض بنفسي حياته ، حتى يكاد الا يدع جانباً من سيرته الا عرضه ، فسجل دروسها وعبرها ، وكشف الحق والباطل فيها ، بقدر ما تراءت له ، فانسم اناسه في فن السيرة الذاتية بالخصوصية والتنوع .

اما توفيق الحكيم (١٩٠٢) فالمصراحة وكشف طوايا النفس ، وجعل الذات محوراً لما تسج من نتاج أدبي ، أبرز خصائص أعماله التي قدمها لي باكورة مصنفاته الأدبية . إذ كانت محاولته تأكيد ذاته ، وعرضه ما عاناه من جهد ، وما لاقاه من صعوبات ، ومواجهة العوائق التي كادت ان تحول بينه وبين تحقيق ملكاته وهو يشق طريقه في عالم الفكر والأدب ، من العوامل التي دفعته



بقلم : نعيم عطية

وقد يوج انصور جيمس انصور الذي مات عام ١٩٤٩ بهج ويدون ايضاً ، وقد بدأ انصور انطباعاً الى ان اكتشف عام ١٨٨٠ في الانثى وسيله هذه للتعبير عن عالم خيالي وقعة شامخة من قسم الحكم .

• • • • •

ولد مار شاحل عام ١٨٨٧ في قرية فيثيمت بروسيا . وهو من سبع سمك . وفوس التصوير في ظاهره من العمر المذيع بمدرسة للفنون الجميلة بسال بيرسبورج ثم ادرس في بعثة فنية الى باريس وهذا اقدم في احد بيوت القدمة وصديق من اسعراء ابو يمين وماكس جاكوب وسنداداريس ، ومن الصور لافرسه وديونى ومودسيانى . وفي عام ١٩١٤ ارسل مائتين من لوحاته الى برلين حيث اقيم معرض لاعماله . وبعد بضعة اشباح شد ترحاله ليرى معرضه ثم يعطى الى فيثيك ليتروح خطيبته بيلا . واعطيت الحرب العالمية الاولى ولكنه تمكن من ان يرى معرضه وان شروج بيلا الجميله وفي عام ١٩٢٢ غادر شاحل روسيا كما غادرها كاندنسكى ثم اقام في يولندا اربعة اعوام وقد تأثر منذ عام ١٩٣٥ بانجر التشاؤمى الذى خسم على العالم قبل الحرب العالميه الثانية فادخل عناصر درامية في تصاويره . وفي عام ١٩٤١ دعه متحف الفن الحديث بنيويورك الى الولايات المتحدة وعاش فيها وفي المكسيك حتى عام ١٩٤٧ . وفي عام ١٩٤٤ مات زوجه بيلا فمادت تظهر في اعماله ذكريات الصبي معها . وانجر لوحته الكبيرة « من حولها » التى بدأها عام ١٩٣٧ جامعا حون ذكرى عزيرته كن موضوعات الحيله الى قلبه . وفي عام ١٩٤٥ قم بعمل الديكور والملابس لاله « مصور النمل »

في مقال سابق (١) عن السبريلية اسعزنا الحركة التدميرية التى بدأت نتجه لعبية الامسل التى استحوذت على الانسان في أعقاب الحرب العالمية الاولى . هذه الحركة التدميرية التى تسمى بالحادية أثبتت ان الفز لا يمكن ان يقصر على السلية بل لابد ان ينتقل الى الايجابيه البشاء . وهذا ما جعل السبريلية تقوم على عرائب الدايه وقد تحدثنا في مقالنا السابق عن أهداف السبريلية ومراميها . وبعضى في هذا المقال مع السبريلية فتحدثت عن ثلاثة من روادها وسيعه من مصوريها .

يعتبر انتاج الرواد الثلاثة اوديلون ريدون ومارى شاحل وجورجودى كريكو بمثابة زيات تصور اعلى عن قدوم السبريلية الحديثه .

• اوديلون ريدون •

ولد اوديلون ريدون عام ١٨٤٠ ومات عام ١٩١٦ وعاصر الانطبعيين الكبار دون ان يجرفه تيارهم . وترحر لوحات ريدون ورسومه بحصيلة بحرية ذات عمق كسر وتهمس بعالم غير منظور اكثر حقيقية من العالم المنظور وبشاء غير ملموسة ولكنها اكثر اصاف بنا من انعاما داتها . وقد كتب ريدون الى صديق يقول له : ان الطبيعة المتقلبة على ما هى عليه في أول الامر ثم الطورة بعد ذلك هى مضبو الهامه وان امصل انتاجه ولد هذه الخطوة المعورة . وقرر ان اصالته انما تتمثل في انه حصل مخلوقات غير بشرية تعيش تبع لقوانين بشرية ، وادا كان قد تأخر الاعتراف بفن ريدون فاد اهميته ثم تد على نطاق واسع الا عندما طلعت شمس السبريلية .

• • • • •

سترافيمسكى . وفي عام ١٩٤٨ نشر رسمونه المستوحاة من رواية جورجول « الأرواح الميتة » وفي عام ١٩٥٢ نشر رسمونه المستوحاة من حكايات لافونين التي كان قد رسمها عام ١٩٢٧ . ومن أمريكا عاد الى باريس . ثم أقام في جنوب فرنسا . والى جانب لوحاته التي تعكس تنوّه بالدمار المحقق بأوروبا فإن لوحاته الأخري عبارة عن دكرات طفولته في قرنته وشبابه في باريس وحبه الكبير ببلا . والواقع أن ما من حبيبين رجل وامرأة احبتي به يمثل ما احتفى به ذلك الحب الذي ربط بين قسبي شاحال وروجنه الملهمة . ولعل لوحته التي يصور فيها حبيبين في باقة كبيرة من الزهور هي لوحة لا تنسى . وكذلك لوحته التي يصور فيها معه وبلا في بيتها وقد اتحنى بقلها ولقسطرط سعادتهما وثبوتهما لا تلامس ادماهما الأرض . حقا ، أن شاحال البسط ما كان في حاجة الى فرويد لكي يستكشف عقله الباطن . وفي لوحاته براحة بالالوان تندفق أمواج الحياة والحرب والماضي والمستقبل والواقع والخيال . وهذه السيربالية حقة نابعة عن تداخل حالتين متباينتين ، الصمم والحقيقة . وهذا ما جعل اندريه بريتون في عام ١٩٤١ عند تقصيه من رواد السيربالية يتمسك بأن انتاح شاحال منذ عام ١٩١١ قد أعظم أسوارا لطبيعته المحاصرة لنا . أن لوحاته رؤيا خالصة نابعة عن عالم داخلي فريد نوعه . ولا تتعرف مخلوقات بقانون الجاذبية قط . وما كان الحاضر متصلا بالماضي والمستقبل فقد انجهدت الجريبات في لوحاته عدة اتجاهات داخل إطار واحد وكل من تفاصيلها تحتفظ باستقلالها الكامل . والوانه ليست الوانا واقعة بحال . فهو يصور بفرقة مثلا لون أزرق ويمن في الوجود بفرقة ذات لون أزرق . وانما الوانه تعبيرات من حالته المعنوية والتعبية .

● جورجيو دي كيريكو

ربما كان الصق رواد السيربالية بها هو « جورجيو دي كيريكو » الذي يرجع اليه الفصل في ابتداء « التصوير الميافيزيقي » وقد كان تطوره الفني جد سريع حتى أنه كان قد سبق الى السيربالية التي وجدت به استاذا وراندا لها ودهته الى المشاركة في معرضها الأول .

« وجورجيو دي كيريكو » مصور ايطالي ولد في فولوس باليونان عام ١٨٨٨ . وكان أبوه صقليا . ولد في اليونان ليعمل مهندسا . وبدأ « جورجيو »

بدرس الهندسة بالينا ولكنه سرعان ما انصرف الى التصوير . وفي عام ١٩٠٦ رحل الى ميونيخ متجذبا بالرومانسيس الألمان « وبارونولك بوكلي » على الأخص وخلال اقامته بميونيخ قرأ نيتشه وشوبنهاور . واشترك في المساجلات حول التعبيرية والوحشية والتكسية والمستقبلية مع كاندينسكى وغيره من أعضاء جماعة « الفارس الأزرق » على أن كيريكو بقي خارجا عن طوائف هذه المذاهب ، وإن كان مثل رفائه المصورين الشبان في ذلك الحين قد ساهم في البحث عن من ذاتي . وعندما أنجز دراسته الفنية عام ١٩٠٩ رحل الى ايطاليا . وقد بهرتة فورسنسو بصارتها ذات الخطوط المستقيمة ويتناسها التي تبرز فوق هامات المارة . ويبدو كمن لو كانت معلومات واحدة من عالم آخر تشترك البشر حياتهم وفي عام ١٩١٠ انتقل كيريكو الى فلورنسة حيث صور أولى لوحاته الممزة . ومن هذه اللوحات لوحته « لمر أمية من أمسيات الخريف » ولوحته « لمر اوصون » حيث يرى شخصين حزينين فاعضن يفترقان الى جوار مبنى أبيض أمام جدار رفيع بين ورائه شراع مركب مستتر .

ومن لوحات كيريكو في هذه الحقبة أيضا لوحته « لمر الزمن » وهي تمثل جدارا عاليا ذا نواقد بترامية . وقد توصفت أعلى هذا الجدار الغريب ساعة مستديرة ، في حين وقف في الفتاة أمام الحائط رجل امتد ظله على الأرض وعند قدميه يثر مريح . ويتشاكل هذا الإنسان أزار ذلك الجدار الذي تطل بوافده على حانب آخر غير مرئي . واللوحه بالوانها الباردة ، الأخضر والرمادي والاصفر ، وبإعدادها انديقة ليث فينا أحصاما بالضيق والكرب وانقلسق دور أن منهم كنه ذلك . ونحس ذات الاحاسيس ايض ازاء لوحته « لمر الطريق » و « تأملات اصباح » و « ميدان ايطالي » و « الحني الى الانهائية » .

وفي عام ١٩١١ وصل كيريكو الى باريس حيث لعنت لوحاته انظار الشعر أبو ليشير أدنى أعلن أن كيريكو أكثر فناني عصره لارة لدهنه . وصور كيريكو صديقه أبو ليشير وقد اخترقت جبهة منته رصاصة متنبئا بذلك بالصورة التي سيجت عليها .

وقد أنتج كيريكو أكثر لوحته التي تعبر الطريق الى السيربالية أثناء سنوات الافلاس والوحدة في باريس . وكانت لوحات عن ميادين خاوية تسبح في

حر الصيف أو في مساء الضيق الذي تلقى من
الإنشاء ظلالة المعتدة ، وأشخاص ضائعين في أماكن
يحجم عليها صمت مثير للتساؤم ، وجفوان مقوسة
تمتد لتخرج من اللوحة إلى اللانهائية ، وتمائيل
مهشمة على طرقات تصعد إلى لا مكان ، ويقايا
ماص سحيق مختلط بهداخن مصانع حديثة ،
وقطارات تمضي بطيئة تنعكس دخنها في الهواء
مقلقة صمت التماثيل القديمة الفارسة في
ساتها .

وعند نشوب الحرب العالمية الأولى جند كيريكو
والنقى في عام ١٩١٥ في فيرارا بالمصور «كولوكارا»
وقد كانت عمدة هذه المدينة يبياديتها وطرقاتها
الرجية الناصعة البهض المحورة أماكن ملائمة
لإطلاق العنان للخيالات .

ولقد ظلت لوحات كيريكو مدة سنوات مجهولة
مهملة ولكنها أخذت تلفت الأنظار إليها عقب الحرب
العالمية الأولى . وفي عام ١٩٢٤ انضم كيريكو إلى
أندريه بريتون ودافقه في إعلان مولد السيريالية .
وفي عام ١٩٢٩ كتب رواية على نمط الحلم بعنوان
« هيدوميروس » تعكس روعة رؤاه القديمة .
على أنه ما لبث بعد عام ١٩٣٠ أن ارتد ارتدادا
عنيفا ومباغتة منكرا لكل ماضيه منفضلا من كل
انتاجه الأول متبرئا من أصدقائه القدامى .
وقد كتب كيريكو وهو في باريس يقول :

« من حوى الصور المهدون يسعون تهرجا خيا وسط
صيف بالية ومناجح متعبة بشيا أن وحدي في موسى الوحش في
موتيريس يدان في عقب لعالم الأدي من أكثر كمالا وأكثر عبقرا
وأكثر تماسكا وأكثر ميثاقية » .

وما كان يمكن أن يوضح هدف التصوير
الميتافيزيقي أفضل ما توضحه هذه العبارة
لكيريكو ذاته :

« من الذين يعرف علامات الإهجدية الميديقية ندرت لدى
الفرح ومدى الأسى انكاسين تحت باكية من البواقي أو عند محس
طريق أو خلف حيطان غرفة أو داخل صندوق » .

والمتطور بالسببة لكيريكو ليس بحثا عن الخط
إشالي الذي يجب أن تسير فيه الرؤيا بل نقله
رقيقة حادة تؤدي مباشرة إلى ما هو غير متوقع .
ولتأخذ على سبيل المثال واحدة من أكثر لوحات
كيريكو تعبيرا عن طابع فنه وهي لوحة « العرائس
المقلعات » التي صورها عام ١٩١٦ . ففي هذه
اللوحة لرى العالم الواقعي هو أحد ميادين فيرارا
لكن النوى الجالسة هناك هي شخصيات واحدة من
مدينة قديمة غامضة . ومن شأنها أن تحبسكم
الروابط بين العالم الواقعي وعالم غير واقعي ،

خالقة بوجودها غير المتوقع إحساسا بانظاؤا مأساة
على وشك أن تنفجر
ومن الطريف أن نلاحظ أن المدرسة الميتافيزيقية
قد طمعت حيلاتها بمستحضرات تكنيكية من
الحقب القديمة في تاريخ التصوير ، وعلى الأخص
ذلك الصفاء الملوري والأبعاد الحسابية الدقيقة
المستعارة من أعمال « باولو أوتشيلو » . على أن
الميتافيزيقية قد استخدمت هذه الأساليب
التكنيكية لإثارة إحساس بالدهشة أكثر من مجرد
معالجة تجربة بصرية جلية .

وتتم اللوحات الميتافيزيقية عن إحساس مذهش
بالأماكن باجم من التذكر أكثر من كونه تجربة بصرية
مباشرة . ويتنشر الصمت في انتظار الصرخة التي
تمزقه . ومن حوى العرائس البورده والأشخاص
المجهولين نحس بالجو مشحونا بالفوموس والتوتر
والأشياء التي يصورها كيريكو من تماثيل «امانيكابات
Mannequins» وبعزات جلدية ويسكوبت جاف
وأسماءك تصور مجردة من ذاتيتها وتكد تفقد
معنيها المادية وتدخل في روابط غير مأبونة مما
يحق إمكانات عبر محدودة من الفهم
والجبرة .

إن لوحات كيريكو من أشهر لوحات القصور
أعشرين بوتجكي تصاويره عن الميادين القديمة
السائلة هيئتها عن الإنسان الحديث ومأساته .

أشهر المصورين السيراليين

بعد أن تحدثت عن السيريالية كمحركة فنية
ومن بعض الرواد ذوي الميول السيريالية تمضي
فتحدث حديثا خاصا عن أشهر المصورين
السيراليين .

● سالفاور دالي :

سالفاور دالي مصور إسباني ولد في إقليم
قطالونيا عام ١٩٠٤ . وكان أبوه موثقا بسدة كاداكية
وما زالت مناظر هذه القرية البحرية مصدر الهام
لدالي . وبعد أن مر هذا العنان مرورا عاصفيا
بمدارس فيجويراس مسقط رأسه رحل إلى مدريد
حيث دخل أكاديمية الفنون الجميلة . وبكل سر
واقتراع استوصب اشعالم الأكاديمية التي كان
سمنها المصور العجور مورتو كروينبرو . على أنه
مضى يمدى فكره أيضا بمؤلفات فرويد ويكتب
أعلسفة التي قرر أنها الوحيدة التي كانت قادرة
على تحريك أشعانه إلى حد البكاء أحيانا . ومن
خلال الجلات الغنية اهتم بالتكميلية والمستقبلية

كما اهتم على الاخص بالتصوير المتناظر الذي بدا له مثله الأعلى . وكانت ذاكرة دالي زاخرة بصور دقيقة واضحة المعالم . الا انه لم يكن يريد الوقوف بقية عند حد الواقع . ولذلك فقد دفع الواقع بمهارة ودهاء الى شيء أبعد . ونسب كانت اللوحات التي يكر عرضها في برشلونه عام ١٩٢٥ وفي مدريد عام ١٩٢٦ تقوم على العراة والتضاد ، وبعد مرحلة قصيره من التأثر بالتكعيبية حاول ان يوفق فيها بين تكمة جوان حري وبين استاثيرفة « كيريكو » و « كرا » وبين اصل مافي اساليب الماصي الكلاسيكية تحلى عالمه الخاص بكل وضوح : مناظر بعيدة عن خلجان بحرية وصورة مرئية من خلال نواهد عابيه تحيط بها اطارات قائمه وتطل منها نساء بدت ظهورهن في المقدمة .

وبرغم روعة هذه المرحلة من انتاج دالي فان طبيعته الانفعالية القلقة لم تكن ترضى بالوقوف عندها . فقام مرحلة الى باريس في سيارة اجرة حتى يلتقي بمواطنيه بيكاسو . وهناك توطدت صلاته بالبرياليين ورسم لوحه المشهوره « الدم اشهى مذاقا من العسل » وشر في عام ١٩٢٨ كتابا حريشا ودعا رفاقه البرياليين الى بلده الاسباني وعظم مفرما ناجح واختطف الى حلال ارا حبيبة من زوجها الشاعر « بول اوار » وتزوجها بها واعطاه واغدا حليدا الى الجماعة السيريه كان معه بالحماس متاهبا للعراق منعبا سدهب ومؤسس به ايمانا مفرطا .

وقد استخدم دالي صفا راجحة بالمعساي فلسفية شيد بها اسلوبا حليدا للحيلق الفنى . وقد وصف دالي اسلوبه هذا بأنه « نشاط مهووس تمديدى متهور جائر » . وذلك بالمبالغة في اثاره اعمل بنية خلق نموذج دائم محموم يجعل الاشياء الغريبة بعضها عن بعض تبقى اتفاقا غريبا . وقد عرف دالي جيدا كيف يستعمل تجاربه البصرية وتفسيرات الذاكرة والانحرافات العقلية الى النقى بها في دراسته الواعية لصور الحلل النفسى . وكان يقول :

« ان ارد في حلال اسعراة الى الاعجاب بشيء من الممكن ان يدخل على آخر . والفنى عند جف مام موضوع خارجي بعد نفسه مصادا الى وجد ما بهذا الموضوع من يعود وسيطر عليه » وهو بتصويره لهذا الموضوع يطلق في آن واحد سراح عقله الباطن ويحرر الموضوع من معنائه المعروف عنه بادخاله في صلبه الذاتى الخاص . وقد اظهر دالي رغبته وبراعته في استيعاب الواقع ثم

انقى اى ما وراه في عملية واحدة . ويتخذ احيانا اساسا لعمله كائنات واقعية نحتة ثم يمضى في نغز ربح غريبة من التحلل والتلف في هذه الكائنات فتبدو كما لو كانت قد دابت كالساعات المنصهرة في لوحته الشهرة « الحاح الذاكرة » الى رسمها عام ١٩٣١ او تأكلت تجسد اجساد في تلك اللوحة ذاتها او يضع بعض الحشرات المعر عن مرحله تعفن الحياة . وهكذا يتحول الموضوع الى معال جديدة بعيدة عن معايه الاولى وتضحي الصورة الواقعية صورة اخرى تجد جذورها في الواقع ولكنها تمتد الى عالم آخر . على ان دالي ما لث ان ان من عصر النهضة في ايطاليا ما بين عامي ١٥٠٠ و١٥٥٠ وعاد الى الكلاسيكية مما اثار نقمة اصدقائه السيرياليين عليه . وقد انتقده بريتون في ذلك من اسبق ونعت اسلوبه الحديد هذا بأنه اكاديمى مفرط في الرحبة .

وعند ما رحل دالي الى ابولانات المتحدة عام ١٩٤٠ اقام بها لقي نجاحا باهرا . وتأثر بشدة بمصممو الارباب ورسامو الاعلانات . ومضى يعالج موضوعات دسة ويعطى نمادجه تفسيراً ذاتيا كلوحته الممثلة المشهورة ماي وست اشى صور وجهه كوجه مسرح وحدائل شعرها كسار له ، وريحة هيسا رومس الى صورها كجر من حل صبرى وسط بحيرة اسطورية ساكنة الموح .

وليس دالي الرجل باقل غموضا من دالي المصور ، رغم انه كان سخب في الكشف عن اسرار حياته في كتابيه « حياة سالفاودور دالي ايجابية » و « خمسون سرا من اسرار من البحر » حيث نرخر صمحاتهما الى حاسب ادعاءه التسلسلية بكثير من الاسرار اشخصيه اشى يحلو له ان يعط الشام عنها .

وقد وضع دالي على وجهه اقنعة عديدة حتى صار من المتعذر الكشف من شخصيته الحقة صلى ان من الممكن على اى حال ان نتبين كثيرا من عناصر الاصاله في مراجه وقته . واجد ذلك على الاخص في دقة تذكره لمناظر الطبيعية التي رآها في صباه : وسلاسل اجبال والرمال الممددة وسواحن كاداكسة الناصعة البيضاء المتلألئة في صباه الشمس . وهذا المنظر الذي يفسره دالي احسن منظر في الوجود يكمن على الدوام في عقله الباطن . وعلى الرغم من تنوع الموضوعات التي تطفو على هذا المنظر فما من شيء له في ذاكرته الدوام الذي يذكرى ذلك المنظر الا اذا

وعلى الرغم من تهريج دالي الملفت للأبصار ولدى جعل الكثيرين يقلبون من قدره بقرينه العنة فانه واحد من أشهر مصوري عصرنا . ورسومه فاحرة وبوحاته حاذقة الصنعة دقيقة العاصيل ، أرسية في معالحتها للأحجام والأبعاد والتعل والأجواء . وهذا وأصبح كل الوضوح مثلاً في لوحته « المسيح على خشبة الصليب » - التي قدمت متحف المتروبوليتان أخيراً .

● ماسي أرنيسه :

لا يعادل دالي في شهرته كفتان سيربالي إلا مأكس رنيسيت . وهو فنان ذو دربه وصنعتة خارقسة لسألوف . وهو معروف بتعدد موضوعاته وسيطرته على الأساليب المختلفة واتساع مجال انكاراته .

وقد ولد أرنيسيت في بروهل عام ١٨٩١ ودرس الفلسفة في جامعة بون من عام ١٩٠٩ الى عام ١٩١١ وقد اهتم بأعمال كيريكو وناعمال أوجست ماك والاتجاه التعبيري بين المصورين الألمان . على - الحركة الدائرية كان لها على أي حال قسم أكبر من التأثير المعاصر عليه . وفي عام ١٩١٤ تعرف « بهانز آرب » الذي كان يعد ثلاث سنوات واحد من مؤسسي الجماعة الدائرية الأولى في زيوريخ في ضعف الحرب العالمية الأولى ألف أرنيسيت الجماعة الدائرية في كوتوبا وأخيراً جاء إلى باريس عام ١٩٢١ وأصبح واحداً من أنشط الشخصيات في الجماعة السيربالية مصمماً أي أندريه بريتون وشعراء بون انوار ولويس أراكون وفيليب سربون ودوبر ديرنوس ورنيه كرفيل وقد صورهم جميعاً في إحدى لوحاته وضم اليهم رامبيل وديتوفيسكي وبعض الأساليب التكيبية التي اكتشفها أو أحيائها أصبح أرنيسيت المصور السيربالي الذي بلازم خير تلازم مع نشاط أصدقائه الشعراء والكتابه فقد ابتدع أرنيسيت أسلوب تصويرية منظراً لأسلوب الكتابة الثلاثية المستخدمة في تأليف القصائد المهمة ، موحياً بمنظر غريبة وحيوانات حرافية ومساحات شاسعة من بلاد أسطورية .

وقد بحث أرنيسيت عن العناصر المفقوسة في لأغراب في قصص المعامرات وحكيات أعوام والرسائل العنيفة . وهو يمزج بين هذه العناصر المتنوعة في لوحاته مما يريد من تأثيرها الإيحائي . وما تلك المشاهد أن يحسن خلف أكثر تكوساته راعة وسفاحة بمعان جياشة بالخيال منسوبة

العاطفة ، مثيرة للشجن ، بل وللرهب أحياناً مثل لوحته « طبخة الأرياء » الراجعة الى عام ١٩٢١ . ورائده الأول في كل من لوحاته هو الكارة نوع من احيرة في نفس المشاهد بغية جعله أكثر تقبلاً لما هو غريب وغير مألوف وقدرى .

ولقد خلق هذا الفنان بحق عالماً خاصاً به - خلق قوضى غريبة من الأشكال تيسدو كما لو كانت اختصارات لتطور الموجودات : عروق مرجانية ، وجواهر مائدة ، ونباتات تتحول الى حشرات ، وعيون بشرية وقسمات حيوانية سوح في وجوه متحجرة ، المخلوقات جمعا من حيوان الى سات الى حمار تتقي وتختلط على كوكب قاتر ، وهذه الأشكال حفيها مخيلة الفنان بطلاقة وحرية بما يتفق والاحاسيس التي يريد أن يصممها كلا من لوحاته . ورغم أن محبقات أرنيسيت لا وجود لها الا في محيلته المبدعة الا انها تبدو جياشة بالحياة . وتعتبر هذه من أنجح ما بولست اليه السيربالية في استكشافاتها لبعوالم المجهولة ولده الاحلام والخيالات .

● أندريه ماسون :

ولد أندريه ماسون عام ١٨٩٦ وبعد أن درس في أكاديمية الفنون الجمية في بروكسل جله إلى باريس عام ١٩١٨ . وقد تأثر بجوان جري والتكعبية . وفي خلال سنواته بين عام ١٩٢٣ صور أولى لوحاته المجرية واجتذب انشاء بريون اليه عندما عرض في ربيع عام ١٩٢٤ فدعاه إلى الانضمام إلى السيربالية فمضى يشارك في معارضها بشطراط .

ولدى ماسون احساس مرهف بمتصر الدراما في الوجود ، والتراط بين أجراء الكون ودقائعه . وهو شئت المخلوقات في قوالب معمارية في حين يفضي في سبر افوارها الداخية بقية اكتشاف ما يجعلها تتحرك وتصرف وتغشق وتنام . والوجود في نظره على نحو من التداخل والتحول من حالة الحاضر الى حالة المستقبل . وقد ابتدع ماسون أسلوباً رمزياً استمد جذوره من الأساطير العديده لغربية وتمشى مع تفسيره الفلسفي لمصير الإنسان . وقد توصل في نهاية تطوره الفني إلى مزيد من الإيمان بذلك العو السحري الذي يطف اعالم المرئي الذي هو في تغير مستمر على أساس من اثبات الأدي ويعنى هذا أن الحركة هي قانون الكون الراشح . وما الثبات الا لحظة عابرة من لحظات الحركة . وهذا هو ما يصبر عنه فن أندريه ماسون ، أفضل تعبير .

أيف تانجى :

ولد تانجى فى باريس عام ١٩٠٠ ومات فى كونيكتيكت بأمريكا عام ١٩٥٥ والتحق بالبحرية التجارية فى شبابه . وقام بعدة أسفار الى إنجلترا والبرتغال واسبانيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية .

وقد التقى تانجى بمن التصوير مصدفة وهلى غير انتظار بعد أن رأى لوحة لكيريكو فى واجهة أحد المحلات ، وطمأن أنه لم يمس فرشاه من قبل أو يفكر فى ذلك فقد اكتشف أن التصوير هو أسداه الذى يجب أن يستجيب إليه . واذ به يقوم نجاة فى أعماق عالم داخلى مستقل عن العالم الخارجى . وفى عام ١٩٢٥ التقى بالسيراليين وانضم الى جماعتهم مشتركاً فى كل معارضهم وتلقى انتحاه مع الأهداف العميقة للحركة . وفى عام ١٩٣٩ رحل الى الولايات المتحدة وأمضى بعض الوقت فى كاليفورنيا وكندا ثم استقر به المقام فى وود بيرى بكونيكتيكت عام ١٩٤٢ . وهاش فى مزرعة حيث مضى يعمل بلا انقطاع . وفى عام ١٩٤٨ اكتسب الجنسية الأمريكية . وقد تطور انتحاه نحو مزيد من الدقة . واحتفظ تركبته المتأهبة فى التمسك والتماسك بقوةها الادعائية . وأن كان ثمة قسطن من الحفاف يظل فى بعض الأحيان بين كباؤاته . ويتأكد بكون فن تانجى حالة فرقة من الطلق الدائى المتحد من كل ما يمت الى الواقع بصلبة وقد شبت اعماله بأعوار المحيطات السحيقة أو مساحات كثيفة النبات ، ولكن الواقسع أن رؤاه كانت ذاتية بحة وراخرة بالأشكال التى لا نظير لها . وإذا كانت تلك الأشكال تزج فى بعض الأحيان من ضباب الأحلام أو الخيالات المعتمة أو تنمو خلال عدم نظامية المادة واحتلالها كما هو الحال بالنسبة للفرحة من عام ١٩٢٧ الى عام ١٩٢٩ ثم من عام ١٩٣٠ الى ١٩٣١ إلا أن تلك الأشكال تتوافر لها على أى حال دقة التركيب وتخصص مطلق داخلى دفن وتقوم بينها ووابط غاية فى الانسباط ، ويؤكد ذلك من الرسوم الرائعة التى تؤلف جزءاً هاماً من انتحاه .

أن كل لوحة من لوحات تانجى شرفة تطل على مجهول . وليس ثمة ما يضارع نقاء املاءات العالم الذهنى الذى عاش فيه ذلك الفنان بعزل عن حياة الانبيى الفاترة الربية ، ولا القموص المسحرى الذى نجح فنه فى التعبير منه وأن لم يكن فى مقدوره تفسيره لها . وكان يرتون يقول دائماً من لوحات تانجى أنها تحمله الى أسفار بعيدة . ويمكننا أن

نصف أيف تانجى بأنه « مسافر زاده الخال » . فهذا اصدق وصف لذلك الملاح الذى جذبه الفن الى أفواره السحيقة .

ربيه ماجريت :

ولد ماجريت عام ١٨٩٨ فى ليسين بلجيكا . وبعد نظرة قصيرة اتجهت صوب المستقبيلة والتكسبية انضم الى السيرالية . وعاش خمس سنوات فى باريس حيث صادف الشاعر بول إيسور . وفى حين كان أغلب المصورين السيراليين يستخدمون انطوائية أو استخلاص الأحلام على أساس من المستويات الدائية السحيقة عمق ماجريت الى الاهتمام بالعالم الواقعى المحيط به وبأشياءه . لقد أراد أن يستجلى الوجود بتصوير لا يغسلو من الشاعرية رغم واقعيته جملأ من التصوير وسيلة الى معرفة جديدة .

وفى الفترة من عام ١٩٢٤ الى عام ١٩٣٦ أخذ على عهده أن يولد تأثرات مذهشة وذلك بأن يصع جيباً الى جيب أشياء متناقضة أو بأن يعور أخرى مألوفة . وبالبديس والبضاد نجح فى القاء مزيد من الأعضاء على معرفتنا بالعالم المحيط بنا .

وقد يحد كيريكو قبل ذلك عشر سنوات الى خلق الروابط غير المتوقعة بين عناصر الوجود غير المتقاربة لخلق أحواء من القموص والفلسق . ويذكرنا أسلوب ماجريت كثيراً بكيريكو .

ومن عام ١٩٣٦ الى عام ١٩٤٠ وسع ماجريت من دائرة استطلاعاته . فلم يعد يحد الى مواجهة الأشياء غير المتجانسة بعضها بعض ، بل مضى يستكشف ما يوجد من اتحاد بين الشيء بذاته وأجرائه . وما يوجد من اتحاد بين الشيء وما يحيط به . مثلاً ، الرابطة بين الشجرة وأوراقها ، بين السماء والطائر ، بين النافذة والطبيعة الخارجية . ولقد عرمن ماجريت هذه الروابط مئات المرات بخال مذهل مما يجعلنا نعبه بحق حالفاً مذهشاً للتصوير وتعبير كل من لوحاته المحكمة الصنعة كشفاً تخرج فيه الفطنة والحس المرهف . وفى الوقت ذاته تعنتت انعاماته اللونية منتقلة من البنى الى الأخضر ، من الرمادى الى الأزرق ، وقد حملت ذلك التحول الى البحث عن مجالات جديدة يمكن للون أن يلعب فيها دوراً هلى قدر أكبر من الأهمية ، ولعل من الممكن أن نسمى هذه المرحلة فى فن ماجريت بالمرحلة الانطباعية . ولقد أثارت مرحطه الانطباعية الممتدة من الحرب

العالية اشابة كثيرا من التساؤل الا انها لا يجب ان
شمر فينا الدهشة على اى حال لانه لما كان التصوير
بالنسبة له وسيلة تعميق للمعرفة بالعالم فان كل
تكيف حتى ما كان منه متناهي في القدم قد يكون
ذا فائدة في اعادة النظر الى الوجود من الراوية التي
يرى الفنان انها انسب الروايات للتعبير الى
الموحدات .

وفي عام ١٩٤٦ عاد ماجريت الى اسلوبه السابق
ومما لا شك فيه ان امكاره اصحب اقل ثراء مما
كانت عليه من قبل وبده اقل ثباتا ، ولكن وجهه
« شهراد » المرسعة خطوطه الخارجية بالذلي هو
اكتشاف مسحور . فضلا عن ذلك تعد اعد رسم
لوحتين مشهورتين هما « مدام وبكاهيه »
لجرايو « الثروة » ثمانية مستندلا الاشخاص
بالتوازي ، ولا شك ان اعادة رسم التحفة العتيقة
بصورة جديدة ، اسلوب لا يختلف في جوهره عن
اساليبه القديمة ، فالهدف في الحالتين هو تعميم
كيف ننظر نظرة جديدة الى الموحدات . وهذه هي
سمة من ماجريت وطاعة الحواس .

● بول ديلفو :

اما بول ديلفو الذي ولد عام ١٨٩٧ فقيده معنى
بتلمس طريقه الصحيح منذ امه طوبى في لمتي كاتي
من الاطباء الجدد ، وكان تعبيرا حتى نحواني
عام ١٩٣٥ ثم ما لبث ان جذبته الى صينسكوب
السيرياييين تأثره بكل من جورجيو دي كيريكو
وريسه ماجريت . ولم يعد هدفه منذ ذلك الحين
ان يصور او يعبر العالم الخارجي بل ان يستكشف
العالم الحفي المجهول في حياته الداخلية . ولم تعد
الحقيقة الموضوعية تعنيه في شيء الا باعتبارها اطارا
لاحلامه . وفي تصويره لهذه الاحلام يمكن ان نتقن
بربط غريب بين الاشخاص والاماكن . ومن تضاد
هذه الاماكن وامتزاجها تنوب شاعرية مغمضة
بالقنق . شرفات ومعابد وشوارع وميادين ساحبه
في قسياء القمر . . وفي كل هذه الاماكن نجد امرأة
فريدة ، شابة وجذيلة ، في بعض الاحيان يصورها
ديلفو عارية وفي بعض الاحيان ترتدي غلالات رقيقة
او تنفطى باوراق الشجر ، او ترفل في اودية طوية
كثيرة الطيات . وشخصية هذه المرأة مستوحدة
عليه وتطارد مخيلته بلا هوادة . وهذا امر غريب
للغاية ويفسر ان كل اعمال ديلفو - ما عدا بعض
اللوحات التي تظهر فيها هياكل عظيمة - تنسكي
حاجته الملحة الى الاقتراب من كائن مثالي يبدو انه
- بسبب اوصاف معكوسة - يطارده بدلا من ان

يدنو منه . ولعلنا نذكر ان السيريايية قد هدمت
ضمن ما هدمت اليه الى تحرير الاسمان من خلال
الاستجابة الى بدايات عقله الباطن .
ولعل اسلوب ديلفو الأكثر واقعية من اسلوب كل
من ماكس ارنيسيت وجوان ميرو اقرب الى اسلوب
كيريكو . ولكن ننما ينسب اسلوب هذا الاخير
بخشونة المتشعبين فان اسلوب ديلفو يتميز
بالفناية الوجدانية . وهو يصور بدقة . ولكن
الافراط في التعاقيل وشحن الاعسوار بالدقائق
المتعبة ينقص في بعض الاحيان الى تشييب الانساء
بدلا من تركيزه على الموضوع الرئيسي في الصورة .
ومع ذلك كانت الزاوية في اول الامر قائمة ولكنهما
مضت تزداد ضياء حتى اصبحت مثالفة مشرقة .
وقد حصته عدة رحلات الى ايطاليا في الاوان
العائجة . وبخضار ان ديلفو ذو اعكار سيريايية
واسلوب كلاسيكي .

خاتمه

لعلنا بهذه المجاله قد القينا ضوءا على السيريايية
ومصورها ، ونود اخرا ان نذكر ذلك العجوز الذي
ركب السندباد وشده ساقيه على تكيفه ومعنى
يسخره في التجوال به في انحاء الجزيرة ، وذلك في
احديق حكايات ألف ليلة . ولقد كان هدف
السيريايية هو اسقاط ذلك العجوز من كامل
الشربة وتحريرها من عبء الواقع الاصم غير المفهوم
الذي يعرض نفسه في ضعف واستبداد لمجرد انه
تضاد متواراة ومعايير متواتر عليها . . ولعلنا اذا
عدنا الى حكاية السندباد والشيخ المذكور فانا نجد
ان السندباد قد تفق ذهنه في النهاية من حييه
لاسقاط ذلك الشيخ المستبد من على منكبيه . وذلك
بان جهاز مشروبا من بعض الفواكه النخمرة واغرى
العجوز بشربه ، مما شربه ثمل واحتلقت حواسه
مما ترتب عليه ان ارضى ضغط ساقيه عن عنق
السندباد « فرماه ارضا وتخلص من بيرو وعبردينه
هكذا حاول السيرياييون مع الواقع الراضى معنى
كامل البشرية . لقد حرروا الواقع ما أسكره وجعل
روابطه تحتلظ ووميه يتلاشى فخلعت قبضه عن
اذهان الناس ومكنهم ان يعيدوا النظر في حقائق
وجودهم وان يستكشفوا حقائق جديدة . . حقائق
معتولة متبقة عن اللامعقول . واذا كانت حكاية
الف ليلة تقول ان السندباد قد نجح مع الشيخ فان
الرمز سيحدد ك ما اذا كانت السيريايية تسعد
نصحت مع الواقع العجوز ا

رواية التفسير

رأس مال الصحراء الرمزي

سعيد الغانمي *

يقول المفكر الفرنسي - ليفي - شتراوس: « أن وجود الأشياء المقدسة في أماكنها هو ما يجعل منها مقدسة، لأنها لو انتزعت من أماكنها، حتى لو فكرنا، لتدمر نظام العالم - أمليه لست - الأشياء المقدسة تسهم في إبقاء العالم على نظامه، بإحلالها الموائمة التي وضعت فيها
هل للمقدس نفس؟ أم قلب؟ أم ذن؟ أم شيء آخر؟ أم رسة جميعا؟
وهل يمكن له أن يفسد؟ أم لا؟ أم لا يفسد؟ أم لا يفسد؟ أم لا يفسد؟
وكيف يمكن للمعبر أن يترجم إلى عمل عربي؟

رأس مال المجتمع المدني، فإن القداسة هي رأس مال المجتمع الصحراوي وهذا بالضبط هو موضوع رواية «التبر»^(١) للروائي العربي الليبي إبراهيم الكوني.

لكي يشقى الأبلق، جمل أوخيد الفريد الذي تأخى معه، من الجرب الذي أصيب به نتيجة غاراته على إحدى البياق، ينصح الشيخ موسى بأن يضعه من نبتة «أسيرة» اخراقية لتجح المحاولة، لكن نجاحها لا يكتمل إلا بخصاء الأسق. وحين يفكر أوخيد بالاقتران من امرأة عربية عن قبيلته، يطردّه أبوه، فيبدل إلى الواحة هدت تدفم المجاعة أهل الواحة. فيضطر أوخيد إلى رهن الأبلق عند قريب روحته ليتمكن من توفير بقعة الكفاف لزوجته وطفله لكن اجمل لا يهتم، ويكرر محاولة الهرب والرحوع إليه ويشترط عليه «دودو» لكي يعيد له الأبلق، أن يطلق زوجته ويتزوجها هو في البدايه برقص، لكنه لا يباخر كثيرا في القول يصير عليه «دودو» بقبول حفلة من الشر فيشيع ابنه

يعيش المجتمع الصحراوي بطبيعته على تجربة الحدود القصوى، فهو مجتمع موجود في مكان مبسط وفي رأس دائري يعيد انتاج نفسه باستمرار، ومن هنا فهذا المجتمع مشغول بالدفاع عن نفسه أمام تحقيق الحاجات الضرورية الملحة المتمثلة في الحياة والقوت. ولا وقت له للاشغال بما يتعدى الحاجات الضرورية إلى الحاجات انكماشية أي تغيير في حاجاته وتجاور لها باتجاه الكمال يعني تغيير تركيبته وبنيتها بكاملها، يعني تهديد وجوده كمجتمع صحراوي^(٢) وتتمثل أقصى حالات الرفاه والكمال في العثور على الذهب. ان استعمال الذهب في الصحراء يعني الفسء عليها كصحراء، وتهديدها بوجود «مصرف» فيها هو أعلى صور الحصار والعمرا. ولا خيار أمامها إلا أن تطرد الذهب من الاستعمال، حاكمة عبء بالقداسة، ومحيطه قيمه الرمزية المقدسة له بالقداسة فاداً كان الذهب

* كاتب ومفكر من العراق.

ياح زوجته وابنه مقابل الذهب، وحين تصل الاشاعة إنه في معبرله، يهبذ الى الواحه، في يوم عرس «دودو» من زوجته، ويجده يستحم في الفتر يقتله ويثر عليه التبر الذي اعطاه اياه. وكان عليه أن يفارق الجمل لينجو من أتباع «دودو» الذين بدأوا بمطاردته. يهرع الى الجبل، يجتمعي به، لكن اقرعاً أقبر على احراجة همه بمعديب الأبلق، ينزل لهم هيقنلونه بربطه بين جملين يسرون بطريقين متعاكسين

سنحاول في اصفحات الآتية أن نتفحص صياغة وجهة انظري في الرواية، ثم نتمس المفاسل الأساسية فيها، أي أننا سننتقل من التحليل الى التأويل.

صياغة وجهة النظر

أول عمل منهجي اهتم بوجهة النظر في الرواية هو كتاب «صنعة الرواية»^(٤) لبرسي بويوك، الذي استخلص من دراسته لأعمال هنري جيمس «أنه وجهة النظر هي التي تتحكم بقصبة المنهج الدقيقة، أي قضية وضع الراوي من القصة فهو يرويها كما يراها «هو» في اقدم الأجل

القاري في مواجهة الراوي ليست الروسي بوريس أوسبنسكي قضى هناك مداخل كثيرة لها، لأنها تتعلق المؤلف حين يقدم وديرا أندويوجي تكون وجهه البصر هذه حفة أو، تنتهي للمؤلف أو تكون لنظام الشخصيات مستقلة عن المؤلف»^(٥)، وبعد

يقسم وجهة النظر الى مستويات أربعة هي وجهة النظر على المستوى الايديولوجي، وجهة النظر على مستوى التعبير، وجهة النظر على المستوى الزمني- المكاني، وجهة النظر على المستوى النفسي بيف يرى بقر حر، جامع بين تصور أوسبنسكي وحرار حديث أن وجهة النظر تتعلق بالتشهير، أي علاقة الكلام بالمفكر وبمشله لدى الراوي^(٦) ويسند هذا تصور الى مبيد حيراز جسيب بين الرواية والصوت «فبينما يتعلق الرواية بالصوت وبالفلس انتى تحرار، العالم التحليلي، فإن الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي، فقد يرى الراوي بعين الشخصية، ولكنه يقوم بعملية انقص ونقل المادة القصصية فينبذا القص الداتي»^(٧).

سنحتاج هذا التمييز بين «الصوت» و«الرواية» في وجهة النظر لمعرفة من يروي الأحداث، بلطبع هناك الروائي، الذي يشعر بوجوده خارج الرواية في المقتضات وعلى لهمش، ليشرح لك نحن القراء ما يعنيه الراوي بكلمة أو فكرة هكذا، يشرح لنا معاني الكلمات الغامضة بعد أن يديها معلامة بحمة^(٨) من مثل البرزخ-أسير-أير - سدره

انتهى - اترهاس - النيدية - ايموهاغ - بلاد السحرة - تايتت - النج - إضافة الى بعض الأفكار ولعدادات لدى القبائل في الصحراء النعبية ومن الواضح أن جميع هذه انهوامش تنتمي للروائي، الذي يعرف جهلنا بها، لا لراوي المتنوع بها لا شعوريا، وإلا لكان مؤرخا ومحصصا بالانثروبولوجيا الثقافية، وهذا شيء يقع خارج اهتمامه دون شك

الروائي شخصية فعلية، أما الراوي فشخصية سردية لا وجود لها إلا في الرواية في اسدانة شعر القاري بأن الأحداث نصله بعد أن تمر بعدسة أوحيد، أي أن الأحداث تصله كما يراها أوخيد لكن استعمال ضمير الغدب، لا «نكلم، بدل على شيء آخر، واد، استعداد التعبير السابق بين لصوت و الرؤية قلب انها تصلفا بروية أوحيد، ولكن بكلام الراوي، اذن ضمير الغائب هنا يشير الى لغة الراوي ومنظور البطل، حين يرصد أوحيد، مثلا، جمله يكون انوصف خارج، انه بالاحظ بعينه ما يصره عليه من تغيرات

م البدعة من الجسد لرمادي، احببت ب لساخرتين انعوا الرشيقي مكر أسود مثرهل «مقع بانظلمة، حبال حر سحان الله كيف يصنع المرص رى مختلفة المرص يصنع ذلك مع الم، ين يقعن ذلك» (ص ٢٥)

في الراوي، ولكن الأفكار لاوحيد، وهذا شيء لراوي، ومن يخزقه الا في حالتين

الأولى، هي المعلومات التي يجهلها أوحيد نفسه، والثانية هي حالات فقدان الوعي التي ستعرض لها أوحيد، ليكون الأبلق بديله، وهو دون شك حيوان «أعجم»

نفس بخص المعلومات التي لم تكن أوحيد يعلم بها ويذكرها الراوي، نقرأ على «سبيل المثال المقصع الآتي

«سافر الى الحمادة الغربية توجه الى النصب الوشي القديم انقائم بين الجبلين ولم يكن يعلم أنه لو تاحر في سفره أياما أخرى لمح الوالد في قتل الحيون المريض. الأب كان يخطط لانهاء الألم بإطلاقه رصاصة على رأس المهري الأجر» (ص ٢٧).

يدرواح في هذا المقطع منظوران منظور مراقبة أوحيد ومراقبته في سفره الى «نصب الوشي» منظور آخر يعلم دخيلة الوالد في مكان آخر، وب يخطط للقيام به في رص آخر في الجملة الأولى يصف الراوي أوحيد من الخارج، وفي الجملة التالية لهما يستبط وي أبيه من الدحل، وهذا شيء بجهه أوحيد نفسه بدلالة العبارة «لم يكن يعلم» الراوي

أذن يستطيع التمثل من منظور إلى آخر في كل مرة، ولذلك فهو في مثل هذه المقاطع الراوي التقنيدي العظيم الذي يظهر في الأعمال الكلاسيكية غير أن أوحيد ليس للشمسية الرئيسية الوحيدة، بل هناك الأبلق وهو حيوان أعجم لا يتكلم - فكيف يكون له صوت؟ الكلمة الوحيدة التي يتلقاها الحيوان هي «أو - ع - ع - ع...» وهي كلمة بلا لثة - وصوت لا معنى له، لكنها قادرة على إيصال معناني اللغة كلها

«يضع الحرس في عدوه السعيد أو - ع - ع - ع» (ص ١٤)

«يجيب في ندم أو - ع - ع - ع...» (ص ٢٢)

«في بعض الأحيان يشك في يؤس أو - ع - ع - ع...» (ص ٣٦)

«بلغ القمة ورفض الاقتراح أو - ع - ع - ع...» (ص ٩١)
«لحظتها صرخ العواء الأليم أ - أ - أ - ع - ع - ع...» (ص ١١١)

«مر زمن قيل أن يسمع استغاثته أ - أ - أ...» (ص ١٥٧)

«عادت الاستغاثات تشق سكون الصبح...» (ص ١٤٨)

هكذا تكسب هذه الكلمة قبته

مرة معنى جديدا، فهي شكرى

واستغاث. الخ الاتصال مما ليس

خلال استيطان «وعي» الحيوان،

لا صوت له «شهور وهو يتالم» ليس عدلا أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان هو أخرس لا يشكو ولكنه يفهم يتالم - أنه فذيع. والأنا صرخ» (ص ٢٦) الأبلق في رأي أوحيد أخرس ولكنه عاقل، بلا صوت ولكنه ذو رؤية وبوع من الرؤية الصورية أو المشاركة الاحيائية يتاح للراوي أن يستغل هذا «التماسي» بين أوحيد وحيوانه الأخرس، ليرجم هذه الكلمة اللانغوية إلى لغة يعبره فيها منظوره

ومعد أن يتناول الأبلق عشبة «إسبار» ويضعها سيمر المظلل بشمعية فريدة من نوعها. سيجن الجمل ويقطع الأودية والوهاد والوديان، ويتعلق به أوحيد مستعينا حتى لا يضيئه، مما يؤديه إلى حالات متكررة من فقدان الوعي في هذه التجربة سيمر الجمل أولا بموت رمزي وفقدان للوعي، في حين يبقى أوحيد محتفظا بوعيه. وبعد ذلك مباشرة حين يصحو الجمل ويسترد وعيه أو عقله، يلبث دور أوحيد ليغيب عن الوعي. يوجد إذن تناوب واضح في فقدان الوعي، يفقد الجمل وعيه بينما يظل أوحيد صاحبا، ثم يغيب أوحيد عن الوعي حين يصحو الجمل.

كلاهما إذن بحاجة إلى الآخر أوحيد بحاجة إلى الأبلق ليحفظ مرويته. والأبلق بحاجة إلى أوحيد يعبره صوته ولأن الراوي يعرف أن الجمل أخرس، فإنه يريد أن يبقى على وعي أوحيد مهما كان الثمن

«استرد وعيه، فحرك رجله...» (ص ١٠)

«نام كأنه فقد الوعي، برغم أنه يعرف الآن أنه لم يفقد الوعي» (ص ١٥)

«غابت عيناه في الأفق الأبدى...» (ص ٤٧)

«وجد نفسه في بوزخ بين الوعي والغيب...» (ص ٢٩)

في كل هذه الأمثلة يصر الراوي على إبقاء أوحيد محتفظا بوعيه، حتى لا يقطع السرد فلي فترات فقدان الوعي المتناوبة بينهما إما أن يسكت المظللان في وقت واحد، فيقطع السرد، أو يظل أحدهما صاعيا لينتهي صوت الآخر ورؤيته للأحداث ولا يوجد حيز آخر وبما راجع أخرس وبلا صوت، فهو بحاجة إلى وعي أوحيد، لأنه يستغنى عنه في سرد الأحداث ولعل من ماله ولله على أصول الرواية الخاصة بسرد وقائع

بمات التي تستولي على المشهد وهي يد، عن الوعي، غير أنه غيب صبر.

وعند انقطاع الكلام هذه الموازنة

وبعد بعد التحمل والامسار تحمل

روايات العربية التي يتحول فيها

الإنسانية قادرة على الاتصال

اقتصاد النذور

يتقدم الامسار لانه وثني قديم، أو ولي ميت يذخر في حالة تحقق أمل معين، ماله يفيد النذر المذكور له «تتضمن فكرة النذر اقتصادا رمزيا من نوع خاص، فالماذر يتنازل عن قسط من رأس ماله المادي مقابل تحقيق أمنية أو رجاء يرى أن النذور له دخلا في تحقيقه طبعاً حين يكون النادر مسلماً، والنذور له وثناً - فهناك تناقض لعل الوظيفة التي يؤديها النذر واحدة، لكن هناك تناقضا عديدا، ما يعيننا هنا أن النذر يؤدي وظيفة خاصة في اقتصاد الصمراء النمرية، وهي وظيفة تحقيق التكاليف العائلي - الآله الوثني القديم يضمن الشعور بالحماية والأمان لأفراد المؤمنين به، ويجمعهم في إطار عائلة واحدة، هو إذن «أب» رمزي لمجموعة «أحوة» أو «أبناء» النذور، من حيث هي اقتصاد مادي تتضمن نوعاً من المقايضة أعطيك كد، معنسي كد، ولكنها، من حيث هي اقتصاد رمزي، مترون من طرف من قيمة مادية لطرف آخر مقابل تحقيق فئمة رمزية. وحذر لا يشمر الطرفين بفائد الاقتصاد المادي في هذه المقايضة

اللاغريقية القديمة^{١٠٠} وبخاصة الفصل الذي كتبه «بليسي الأكبر» عن تاريخ لبيد القديمة^{١٠١}،

نعول شامو «أن السلفيوم الذي يسمى في اللغة الاغريقية القديمة Silphion، وفي اللغة اللاتينية Laserpicium، أو يشار إليه فيها تحت تسمية Laser (هل لهذه الكلمة اللاتينية علاقة بكلمة «أسبار»؟) كمن ينظر إليه في لعصور القديمة عن أنه نبات تنمو به قورينائية وكان لأمد طويل مصدر ثراء قوريني، التي كانت تقوم بتصديره بأعلى الأسعار إلى أسواق البحر الأبيض المتوسط، كما أنه لزم أفضل للعمليات لتقنية بهذه المدينة خلال العصور القديمة^{١٠٢}». وقد صحح شامو قراءة لوحة مرسومة على إناء اعريقي، حيث وجد الملك اركسيلاوس، حاكم قورين أو بركة، يشرف بنقسه على وزن السلفيوم والتحقق من مقديره وخبره

الظاهر أن السلفيوم نبت من فصيلة البقدونس والكرفس، كانت القبائل اللبية تحننه من مؤطبه في أراضيها الساخنة، وتقدمه جرية للعدوك الباطني

كانت للسلفيوم استعمالات مختلفة يذكر أحد الشعراء الأطباء أنه كان يستخدم ترياق شقم سموم،

وتد بعض التعميرات في اللغة الاغريقية القديمة من «بليسي الأكبر» ويحذر بليسي الأكبر من «بليسي الأكبر» ويقول «كس من الع»

لنات وانه لم يكن يعنى فعل لنات في «بليسي الأكبر» بل كان يشفيها من مرضات وإلا عابها، نمو، اوصف بوصفها فيقول «يقدم استعمال السلفيوم لحلاء براهمين مؤكدة على قوته الشافية فهو عندما يتناول في شراب يخلط سموم الأسلحة والأدوية» وبعد استعراض جملة من فوائد السلفيوم، مثل تسهيل الولادة والطمث وتسهيل الهضم ومعالجة الأسمن والثآليل والجسد، الج، يحذر بليسي الأكبر من عواقب سوء التقدير في حلط الكميات «وعلى كس حال قائه يوجد في التركيب عادة خطر سوء التقدير»^{١٠٣}

وقد عرف الأطباء العرب كابن سينا ومسويه واس لييطار، السلفيوم القورييني، وكاسوا يسمونه الحبييت، أو الانجدار، وهي كلمة مأخوذة عن تسميته اللاتينية Ferula Triglitana، أي الحلتيت الطنجي ويدون «بليسي الأكبر» تقتصر على أسبار في الصحراء اللبية، «سقل د حشيم عن لاستاد عبدالله القوييري بأنه سمع عن نبات لا يزال موجودا في الجبل الأخضر يسمى اندرياس (وهي تسميه واضح أنها مشتقة من التسمية اللاتينية Magidaris) إذا أكلته الغنم في الصيف ولم تكن أكلته في «ربيع صنت في حبيها فإن أكلته في

فصل الربيع وأصعته صيفا لم يصدها شيء. ويقال للأعنام الصبية «عم مديسة»، أي أصابت من الدرياس^{١٠٤}

من، تدن الاحبار المتقنة عن أسبار أو سلفيوم انه صيدلية صحراوية كاملة ولا تعينا حقيقة هذه الصيدلية تاريخيا أو علميا، بقدر ما تعيب رمزي وأسطوريا وكونه صيدلية صحراوية كاملة، يعني أنه متعدد الاستعمالات، لا للأمراض المتعددة وحسب، بل للمرض الواحد نفسه وعل أهل الصحراء يحذرون منه لهذا السبب وبصفونه بأنه «نبته الحر» وأسبار ليس مجرد ترياق، بل هو ترياق وسم في الوقت نفسه، لواء وحشون، قاتل ويلمع، موت وميلاد ويصح عنه ما وصف به جاك ديوييد الفارماكون Pharmakon في «صيدلية أنطالون» «الفارماكون هو في الوقت نفسه سم ودواء، خير وشر، ناقص وناك، الج، لا هذا ولا ذلك، يعدي الواحد بآخر بدون تصالح ولا اشباع ممكن سسم في لأن نفسه كس مقبلة شائنة للدلالات أو للقيم، وهما تكملان بعضهما بعضا وبصفان الواحده السلفيوم أو الفارماكون أو أسبار السلفيوم الذي يؤدي كل منها إلى الآخر وبمحدود السلفيوم التي تلعي بعضها بعضها نفسه وقسم بين موت وإحياء، السلفيوم «سجد المرخ» ذلك الوسيط الذي «سجد المرخ» ابن عربي انصو في، حيث المرح محيضي المرح هو الظلمت انفسه ليعب من المرحود، م، فيما بين الموت والحياة، فيما بين السلفيوم الفصل الحفي الذي يرضي حشيم متنازعين يكمل كل منهما الآخر

هناك من رحلة قوامها الانتقال في الاسطورة، يمت بالدخول في أرض الجن، أهل الحقاء، وتذوب البنية الجرافية وتفسر هذه الرحلة جنون، أي الحشاء بمعناه الصوفي، بورخا للاحتفاء بين الحية والموت، يجمع بين يديه النقص كله، مظهر ماحدي عنه إلى شيء وبالأحرى إلى بقيقه، ترضيه وتصالحها بين الاحتمالات المتضاربة لينتهي إلى مداء إلى الميلاد الجديد والبعث، أي إلى أن يكون جنينا إلى أن يخرج من رحم أمه مثلما يخرج الجنين ويمكن أن توضح هذه الرحلة بترسيعة الآتية

الجن —————> جنون —————> الجنين

وهذا ما توضحه لفقرة انشائية

تناوب الموت والميلاد

بعد أن يتناول الأبلق من عشبة الجنون احراقفة، كان

مفعول أسير كدواء شاف «الحملة الجرياء سقطت في الطريق الأبلق تحرر من جلده كما يتحرر منها الذئب» (ص ٤٤) الثعبان، سليل الأساطير القديمة، وحز الحياة متجددة وما هو الأبلق ثعبان يذرع جده، ويستقبل الجنة بميلاد جديد من الحمل إذن نموحتني الموت والميلاد، الغياب والحضور والآن جاء دور أوحيد،

إذا كان موت الحصن وميلاده متعلقين بأسير، فإن موت أوحيد وميلاده متعلقان بالعلش والباء يحترق الجمل الماء ويستطيع احتمال هذه السجيرة، أم أوحيد فقد استهلك قدرته على الصبر والاحتمال، لقد أنقذ الجمل، ولأنه يبقده يحمل الآر لابد أن يبوب عنه و عاباه حيد عن نوعي لهذا يعنقه هامسا في دبه «قطعنا نصف الشوط أصبح الآن سيقطع الجزء الباقي الأصعب بالنسبة إلي أنا لا أحزن الماء مثلك سقفت كل مائي في الطريق أجفون الآن ستقذني ستمطلق إلى أقرب بئر في الأودية السفلى أياك سأموه في سديني لطريق نيس في ه اتعهم» (ص ٤٦) يبعد شوق طله يشعر بالتماهي معه أو كما ن كلاهم مصرجا بالدماء، فحتلط دمه لمختر اللوح يمدح الآن مجاثر بلتحي عهد لأحوه عهد سجد بالجسد واحتلط الدم باند. في يومين في سديني سجد. أم اليوم فاسهما ارتبطا بوثاق ه نسم قوى من أحوه السب» (ص ٤٧)

حين يتحدث ابن حلدون عن السب في المقدمة يذكر أنه أمر «وهي» ومن الراضح أن كلمة وهي تعني عنده أنه «مرمر» هذه الأحوه لمرمرية كمثل صورة (الشهد لعائلي عى أخيه الجمل إذن أن ينقذه، إن يوصله إلى البئر حيد، وفعل، يجد نفسه طلقاً عى فوهة البئر تنكه، بئر عميقة، فدويه لا فرار لها، وليس من ثلو كيف سيشرب لاء؟ سيعامر بحياته مقابل قطرة ماء يربط أوحيد جسده مرة أخرى لجام أجمل، ويحاول السرو إلى النشر في هذه لحظة بالدات يمحول الجمل إلى حيوان باطق، ويتحول أوحيد إلى حيوان أخرس، يخوسه العطش «عجز أن يفتح فمه بكلمة فقد لفدة عى البطق بعد بعاء جاء العرس وضع يده اليمنى و دبت على رأس المهري تبادل البندوي مع أخيه كلمة (سر بالاطراف» (ص ٥٠).

في لحظة المسقوط إلى «هاوية البعيدة ينطوي الزمن، وتوقف الحياة بعد حل الموت لا أحد يعرف كم استغرق موته ولكن الأبلق اسكي يسحب من النجم بعد أن يروي من الماء لقد بدأ ميلاده الثاني، بعد أن يرزخ مباشرة، ولكن

من الضروري أن تلجأ الرواية إلى لعبة التناوب بين الأبلق وأوحيد. حين يفقد أحدهما الوعي، فيجب أن يظل الآخر منتبها، ليروي بذ الأحداث، أو في الأقل لتصلنا الأحداث من خلال رؤيته، هما اثنان في الجسد ولكنهما واحد في الروح، والروح التي توجد في جسدين لها فرصة أكبر في النجاة فهي تورع موتها بالتناوب بين الجسدين. إذا مات أحدهم عاشت في الآخر، حتى إذا عادت الحياة له تركت الآخر للموت. والحقيقة أن أوحيد لم يشعر بتأخي الروح وحسب مع الأبلق، بل أنه كثيرا ما يشعر بالالتصام مع جسديا أيضا في آخر الرواية، مثلا يفكر بأنه لم يرهق الحمل، بل رهق رأسه «لقد جرب ما معنى أن يرهق المرء رأسه للإنسان» (ص ١٥١)

لكن التناوب لا يقتصر على موت و جنة المصير، بل هو كثيرا ما يفاعي لطيف بنوب ما يحدثه فحنثا حصالا أو روح من الأشياء بما حال بحضور أحدهما وغياب الآخر. وهذا ما يدعونا إلى ناقصة» ثنائية يغيب أحد طرفه ثنبة لحضور والغياب لشي بالتصريح بها في كثير من الحالات.

«إذ لم يصب الحيوان الحل يذهب العقل من مري انعافيه» (ص ١٥١) «إذا حصر انشي غاب بقيصه» (ص ١٥١) «اد وحب النثر غابت الدلو تطمع في ثنره» (ص ٥)

مفعول أسير وهي. بكى يحظى الحمل بالشعب فيذبحي أن يمر بالجنون، أي بالحفاء، بمعناه الحرفي كائنات لجن، أهل الحفاء، ومعناه المجازي كاختفاء عن الحياة يموت الحمل مجاريا وهو يطلق في عدوه المجنون، يمارس أسير مفعوله كسم، كدواء قاتل ويتم الأحياء بهذه «وظيفة السامة» «الحسد أقوى من السم في تعاليم لعراقيين عين الحسود أفنتك من سهم اسسموم» (ص ٣٧) في جسد الجمل طاقة لا قبل له بها، وألم لا تصطر عليه حتى الوحوش. يدفع الحيوان بجنون أسطوري لا يستطيع ترويضه أوحيد، ويصطر حتى لا يفقده إلى ربط جسده بديله وجامه، فيسحبه في مرتفعات ووديان وهاه تقطعها لأشجار والرمال والصخور حتى يثمرق جسده ولكنه يصير على عدم مقارعة الأبلق يجب أن يغيب معا إذا ضاع أحدهما ضاع الآخر فموتهم معا يعني توقف السرد، لهذا يجب أن يظل أحدهما واعيا

بعد موت الجمل المرمري يبدأ ميلاده الجديد يبدأ

ليس من رحم أمه ، بل من رحم الهاوية «رأى ميلاده في تلك اللحظة، رأى نفسه وهو يسقط من رحم أمه في الهاوية» (ص ٥٠)

من الغريب أن لحظات الموت والميلاد يقرن دائما بالنقوش والكتابات القديمة في قاعدة الصنم لدى عدم بيه (أوجيد بالندر توجد كتابات بأبجدية التيفناح كـ «العراف» بحيف أول من حطم الأسطورة، وقرأ ابرمور المحفورة على قاعدة الصنم قال انه اللقب لاله صحراوي قديم وتوصل الى فك الشيفرة في أبجدية لتيفناح ، ولكنه رفض أن يبوح بالسرايا محفور عند قدمي الإله وبعد شهور وحده ميتا في السهل للهاور دون أن يتمكن الاهالي من حمله على ريشه سر التعمية الوثنية» (ص ٢٩) حبس اللجام الذي ربط مصره بمصر الابلق، وبعده الأبلق من حاله بعد اسقوط في هاوية البحر كان مصغورا «بالنوشم والنقوش والمثلثات والمربعات التي تهتت وشحنت بسبب طول الاستعمال» (ص ٥٤) أما الجبل الجليلي لدى صياويه في شق الرواية، وينقده من سهام مرده ... «يكذب مع الشروق، ويكتم أسر السر ...» (ص ١٤٨) وفي داخل الكهنة ... قصة كاملة عن مطاردة الصياد ... الجبل، هرب من لساهم منصوبة ... أو حيد نفسه ، لكي يعرف أوحد أن ... حدثه هو

آسيا ، وكانت قريتان يستعدان لمراسم ... يغيب أحد طرفيها يظهر الثاني كلاهما يوجد برفقة الموت والميلاد، وكلاهما دواء وسم غريب وحضور وجود وعدم، كلاهما يشبه الأب ولا أجد نصا أصلي لوصف هذا مما قاله بيريدا في «صينلية الفلاطون» «هكذا يتصرف الإله - الملك الذي يتكلم كآب، هذا يتم تقديم الفارماكون (السم اندواء - الكتابة) للأب يقوم برفضه واحتقاره وهجره وسخط من قيمته ان الأب يشتبه في الكرامة ومراقبته باستمرار» ١٥

مجانبة الذهب

تخط المجتمعات الإسلامية بذهب بالقداسة أو بالقداسة فهو ، ما أن يوجد كقيمة نقدية قابله لتداول والسرقة، أو في الأضرحة والكنوز الأثرية القديمة، وحيداً يحاط بالقداسة التي لا يبغي المساس بها، وحتى تتجاوز الطريقان تصبح ثباتيه القداسة والقداسة في المدن لدينيه في العراق ، مثلاً يمكن لأي زائر أن يرى قبانا يكامها مطليه بالذهب، وأضرحة وأبوابا وحيطان وسقوفها من ذهب

خالص، ان للقداسة التي تحيط بهذا الذهب تمنع الآخرين من رؤية قيمته النقدية. ذهب مجاني معروض بلا ثمن، ولكن في الوقت نفسه لا خوف عليه ، لارتفاع رصيده الرمزي خروج هذه الأضرحة بآمتار تنتظر محلات الصاعقة التي تحرس الذهب وتبغ باسعار خرافية، فهو ذهب ذو قيمة نقدية عالية، ولكنه بلا رصيد مصري في الأضرحة اذهب بلا قيمة مادية ولكنه ذو قيمة رمزية مقدسة وفي محلات الصاعقة ، الذهب مدس بلا قيمة رمزية، ولكنه ذو قيمة مادية باهظة يمكن القول أدن كلما ارتفع رصيد الذهب الرمزي انخفض رصيده الاقتصادي، وكلما ارتفع رصيده الاقتصادي انخفض رصيده الرمزي.

يمكن ملاحظة هذه الظاهرة نفسها أو ما يشبهها في المجتمعات التي شهدت «مجانبة الذهب» في صحراء افريقيا بعد الفتح الإسلامي، أو في أمريكا الشمالية بعد غزو كولومبس (١٦) لاند للذهب ، كما هو واضح من وجود حرب ... و مباحث عنه بده بخلق وهو في العادة شخص يعرف قيمة هدف آخر فهو لا يأتي بحثا عن غداً ما تكور دينيه، نسهم في ... لذهب الهدف يعني ونس ... من مهمته الدينية، سيجد ... سيمارية لجاجة في مسعاه الديني بالهدف الديني وحده، ويظل الذهب نتيجة عرصيه بسبب دناسته

في المجتمع اببحوث عن مذهب لدينه، وهو مجتمع لا يعرف قيمة لذهب لنقدية، يوجد ذهب إما على شكل كنوز مقدسة يرتفع رصيده الرمزي وينخفض رصيده المادي، أو كمصدر حرام من عناصر الطبيعة في الحالة الأولى، الذهب مجاني، والاعتداء عليه اعتداء على حرمة القداسة التي يحيط به، ذلك يظن بلا مساس. وفي الحالة الثانية، يضرب المجتمع حوز الذهب سورا من التحريم، لأن أي استعص للذهب يشكل تهديدا للمجتمع نفسه يميز ابن خلدون في نص استشرافي موح بين ثلاثة أنواع من المجتمعات، المجتمع الضروري، وهو لمجتمع الذي يكتفي فيه أهله «في حاجاتهم ومعاشهم وعمرانهم من القوت والكن وللدقة بالقدار الذي يحفظ الحياة ويحصل سعة ايعيش من غير مزيد عليه، بلعجز عما وراء ذلك» وهذا هو المجتمع البدوي الصحراوي، ثم المجتمع الحاجي «أنا تعاونوا في الزائد على الضرورة ، واستكثروا من الأوقات والملابس ، والباق فيها

رأس سجين لاقتصادى والوهمي واستنادا الى هذه القاعدة يصير الألق، احيوان، الأعم، أقرب الى أرجل من أهله وامراته. ويصير البرقاس أنس من الذهب، والودان أحسن عليه من عشيرته وقومه يصير الكهف الراصي بعزله، أسلم للإنسان من الواحة الملعونة، واقتصاد الكفاف أنجي من اقتصاد انتدبر

حين رضي أوخيد بقبول حفنة التبر من «دودو»، رضي اسقوط في الفخ، لم يكن يعلم انه يعالج الخطأ بآخر كان يريد أن يصنع قنعة بمرمية بمفرده أن يجزر معاً هو أرضي، مما يرهس رأسه عند أحد، لكن الذهب لا يتركه لذهب ورءه حتى بعد قتله «دودو»، سيطالب ورثته برأسه لكي يصلوا الى نصيبهم من الذهب لذهب ورثته حتى في اختيار طريقة موته يكس في محبته حتى الاصيل، ويضلل الودان الرسول اسماري، أعداءه عن الوصول اليه، والغريب أن مخبأه الذي يجيه من ائقثل يتحول الى قبر، هذا مكتشف مفارقة أخرى، فالتخبال الموت الفعلي، يتحول الى قبر، أي الى يدرك مرده بأشارا ذلك، لهذا يلجأ الى تعبه ضعفه يربطون الايق ويشعل

يسمع وحيد استعدت اسحق المر صبرا عندك يقرر أن لا يدين عن يهود نارك هيرم، نكر لدي أراه الموحيد الى الصفة الرمزية بعد أن قيمة الرمزية هكذا حكم على، وحيد ويستبدل الفعلي بالرمزي، في عجز دائم عن الموعمة بين لقيمين

حين يهبط أوخيد بقدمية، يمسكونه يهود، ويقعون أوصله بربطه بين جملين يسيران في اتجاهين معاكسين، وهي طريقه لنسي انتقلت بها «تانس» من أعدائها هم ايضاً يهوده لوب الاسطوري، الموت الذي يريده تماماً وهذا الموت الفعلي الأخير، تتوقف الرؤية، فلا يعود بوسع الراوي أن يلاحقه حتى العالم الآخر الراوي «س» انعام الأرضي، وقد امتثل أوخيد الى عالم النور السيف الذي أهوى عليه كمن سيقا من سور أعمى عيني أوخيد، وقصص لسس الراوي «انشطرت الظلمة بالقابس اعجابي»، ضرب بيت الظلمات وزال انهد الجدار، الفطيع بضربة سيف، النور، فتبدى الكائن الخفي ولكن بعد قوات لأول لأنه ان يستطيع ابدا أن يحدث أحدا بما رأى» (ص ١٦٠)

عودا على كلمة شتر وس لي ذكرهاها في المقدمة. كان أوخيد يريد أن يصنع عالمه الرمزي انخاص، يريد أن

يصنع اسطوره الشخصية لقد انتسب الى الجمل وثوت أهله وعد الألهة، وأحلف الوعد أراد تحريك الأشياء المعدسة عن أماكنه لكنه من جهة أخرى، لم يستطع الانتماء الى المنسب لقد حرص الراوي على عرض نفسه العالم من وجهة نظر أوخيد، وحين نقرأ أوخيد على تحزيت المقدس، تزلزل العلم، انتعص ضده وطوح به الى اسهية انجز به كليل لراي ان تقطيع أوصال أوخيد، في آخر الأمر، هو تقطيع أوصال للعالم، الزبزان الذي ألم ببيت الظلمات، ما دام هذا لعالم أو البيت لا تأتيه إلا برؤيته هو

الهوامش

- ١ Claude Lévi - Straussem The Savage Mind, London, 1989 p. 10.
- ٢ انظر سعيد القنصبي «منصة الحدود القصوى، مجلة «الجديد» العدد العاشر ربيع ١٩٩٦ ص ١١
- ٣ م الكوفي القه ط ١٩٩٢ دار للتوزيع دار لاسيني
- ٤ قه صفحات في عش
- ٥ ب و القصة د عبدالستار حو د، وصدر عن دار
- ٦ B. Jaspensky, A Poetics of C
- ٧ «شعرية المألوف» بقلم كاتب السطور
- ٨ Paul Simpson Language, di of New Rou
- ٩ اسم يهه الرويه، البيت مصرية انعام
- ١٠ سكتاب، ١٩٨٤ ص ١٢٢
- ١١ د مار بوردو أسسب عمية، إعادة النظر بعسمة تعريب د «بورفيت» دار الجماهير له لنشر، بيبيا ١٩٩٦ ص ٢١٠
- ١٢ مونسواشمو الأعريق في بركة، ترجمة د محمد عبدالكريم الوالي، منشورات جامعة قاريونس بغيري، ١٩٩٠ ص ٢٧
- ١٣ ٢٥٩
- ١٤ ترجم هذا الفصل د عي فهمي خشم في كتابه «مصوص بيبيا، ٢٠٠٠، دار مكتبة الفكر طرابلس ١٩٧٥
- ١٥ شمو الأعريق في بركة ص ٣٤١
- ١٦ د عي فهمي خشم، مصوص نسبة ص ١٤١
- ١٧ انصدر نفسه ص ١٣٥
- ١٨ - روجي لايسرت موص الى فلسفة جاك دريد، ترجمة ابريس كثر وعزاليس الحظبي افرقيا الشرق، ١٩٩٤ ص ٥٨ ويرد
- ١٩ بعائل هذا النص في جاك دريد «مواقع حو رات» ترجمة فريد ارامي، دار توبقال، ١٩٩٢ ص ٤٤
- ٢٠ دريد «مواقع ص ٨
- ٢١ كان كوبريس يشكر الرب عندما يجي، اتداعه بالذهب، وهو يرى أن لأسس بقدوم الدين، وماحدون الذهب انظر تودوروف فصع سريكا ترجمة: بشير السباغي دار سيف مصر ١٩٩٢ الصفحات ٩١، ١٨
- ٢٢ «س خنوت» مقدمة ص ١٣٠

رؤى العرب القدماء حول النص

معجب العدوانى

لقد سعى العرب الأوائل إلى وضع قواعد نصية يتمكن النص من اقتنائها والاهتداء بهديها ، وذلك عن طريق الاهتمام بتشكيل النماذج^(١) في الشعر أو النثر . ولعل السعي الحثيث وراء نص بدني يمكن وصفه بالنص (الجنيني) والإغراق في تحديده ؛ كان له دوره في عدم الدقة في ضبط تلك العلاقات القائمة بين النصوص .

ولذا كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص والكشف عنه عبر طريقتي الحفظ أو السماع ، فهذا " ابن الأثير " يسعد بتنبه جمهور المطلعين حول شعر " ابن الخياط " معتمداً على حفظه لشعر المتنبي (و كنت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسائة ، ودخلت مدينة دمشق : فوجدت جماعة من أدباؤها يلهجون بيت من شعر ابن الخياط في قصيدة له أولها :

خلدا من صبا نجد أماناً ، ويزعمون أنه من المعاني الغربية ، وهو :

أغار إذا آنت في الحى أنه حذاراً عليه أن تكون حبه

فقلت لهم : هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيّب المتنبي في قوله :

لو قلت للنف المشرق فديعه مما به لأغرته بفدائه

وقول أبي الطيب أدق معنى ، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً ، ثم إنني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخياط قد أخذها من شعر المتنبي^(٢) .

ولذلك سنوجز هنا تلك الآراء النقدية التي تناولت موضوع النص علاقات وإنتاجاً ، في ثلاث دوائر نصية متداخلة ، تشكل في

مجموعها كلاً واحداً ، إلا أن إغراء تصنيفها قد أملاها على النحو التالي :

* دائرة الشكل .

* دائرة المضمون .

* دائرة الثقافة .

ومع تداخل هذه الدوائر فيما بينها ، إلا أن هذا التقسيم يرمي إلى محاولة مبدئية إلى ضبط تلك الدراسات في إطار مستويات أسست بشكل أقرب إلى البناء الهرمي .

* دائرة الشكل

يتجلى هذا المستوى في الأدب العربي في أدق صوره عبر بنية الإيقاع من خلال تقسيم " الخليل بن أحمد المراهيدي " خمسة عشر بحراً شعرياً ، إلى جانب ما استدركه تلميذه الأحفش وأضافه إلى العروض الخليلية . وهذا التقنين جعل الشعر العربي يدور في إطار تلك الأوزان الشعرية ، لكن العرب لم يركزوا على ذلك التتبع للأوزان الشعرية إلا في حالة التزام النص (ب) بقافية ووزن النص السابق (أ) ، وقد أطلق على هذا (المعارضة الصريحة)^(٣) ، وهي تمثل أعلى درجات التعالق بين نصين ، ويكمن تعريفها بأنها اتباع نص لنص آخر في موضوعه وقوالبه الشكلية ، ليصبح التعريف الأدق للمعارضة (أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة القديمة في وزنها وقافيتها)^(٤) .

وقد أقره " أبو هلال العسكري " وأجازه ، وعد تلك

القوالب أئموذجاً يهتدى به ، وذلك بقوله : (ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ، والصب على قوالب من سبقهم)^(٥).

لكن " ابن خلدون " رمى إلى بلورة مفهوم القالب أو المنوال الذي يبنى عليه الشعر أو ينسج عليه الكلام ، عبر التأسيس له ونفي ما عداه ، فقال : (فإن خرج عن القالب في بنائه ، أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً)^(٦).

وقد تكون جنينة الإيقاع داخل النص نفسه ، أي تناسية داخلية جزئية ، بأن يعود القالب الجزئي إلى الظهور في النص بتكراره ، كما في التزصيع الذي يحكمه إيقاع الجملة الأولى من النثر ، أو الشطر الأول من الشعر ، وهو الذي عرفه " ابن الأثير " (وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر ، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع ، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية)^(٧) ، ومنه قول الشاعر :

لمكارم أوليتها متروعا وجرالم ألفيتها متروعا

كما استشهد في النثر بقول الحريري في مقاماته (فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الأسجاع بزواجر وعظه)^(٨).

وعلى ذلك يكون الإحصاء أيضاً مظهراً شكلياً جزئياً يبنى عليه النص ، فهو (أن يبنى الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له أي أعدها في نفسه ، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته)^(٩).

وهو يأتي في النثر كما ورد في القرآن الكريم (وما كان

الناس إلا أمة واحدة فاختلفوا ولولا كلمة سبقت من ربك لقضي
بينهم فيما كانوا فيه يختلفون^(١٠).

والتوضيح أن يضيف الشاعر إلى القافية الأولى للبيت
كالوشاح (وكذلك يجري الأمر في الفقرتين من الكلام المنشور ؛ فإن
كل فقرة منها تصاغ من سجعيتين)^(١١)، ويمثل " ابن الأثير " لذلك
بقول الشاعر :

اسلم ودمت على الحوادث مارسا	ركناً ثمراً ، لو هضاب حراء
ونل المراد بكأ منه على	رغم النهور ، وفز بطول بقاء ^(١٢)

ويتجلى هنا ذلك التدرج في التعامل الجزئي المفرق داخل
النص عند نقادنا القدماء ، معتمدين على مظاهر البنية الإيقاعية ،
حيث البدء بالإرصاد والترصيع وغيرها من عناصر البديع ، أما
المعارضة فتغلب عليه الشمولية وهي أكثر وضوحاً في تداخلات البنية
الإيقاعية .

* دائرة المضمون

يشكل هذا المستوى دائرة نصية اتسع نطاقها في دراسات
الأقدمين ، وانجست عنها شظايا لأحكام نقدية هامة تعددت بتعدد
الموضوعات التي تناولها نقاد الأدب ، وإن افقت الأحكام النقدية
على أن النص مسبوكة من عدة نصوص .

إلا أن عدم استثمار هذه النظرة نقدياً في تحليل النص قد
أوجد تأخراً في استثمار مفاهيم تناسية ، فقد اهتمت بالتركيز على
الدوات ، ولذا فإننا سوف نركز جهدنا في حصر تلك الأحكام التي
عالجت ضمن هذه الدائرة بعض المفاهيم النقدية .

ففي خضم تلك الدراسات النقدية التي اهتمت بالسرقات الشعرية ؛ أنتج العديد من المفاهيم النقدية التي حاولت التفريق بين السرقة والاحتذاء ، مع أن بعض تلك الدراسات قد جمع المفهومين في إطار واحد ، ومن تلك المفاهيم ما أطلق عليه هؤلاء النقاد (تداول المعاني المشتركة) .

ومما يفصح عن إجماعهم على أن هناك موضوعات شائعة وأفكاراً مشتركة بين المبدعين ، وهي مجال للأخذ والتداول بينهم ، ما أشار إليهم " الجاحظ " بقوله : (والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني)^(١٣) .

كما أثبت هذه المقولة " أبو هلال العسكري " حين قال : (ليس لأحد من أصناف القائلين عسى عن تناول المعاني ممن تقدمهم)^(١٤) ، ويؤكد " العسكري " مقولته تلك باستشهاده بما قال الإمام " علي بن أبي طالب " (لولا أن الكلام يعاد لفد) .

ولعل ذلك ما دفع " الآمدي " إلى أن يستثمر مقولة المعاني الشائعة والجارية مجرى الأمثال وذلك بتطبيقها في آرائه النقدية حين أراد الرد على " أبي الضياء بشر بن تميم " الذي اتهم البحري بسرقة قول أبي تمام :

جوى الجود مجرى النور منه فلم يكن بهر سماح لو طعسان بحسام

وذلك في البيت الذي قال فيه البحري :

بيت يلمم بالكارم والعلی حتى يكون الحمد جل منامه

لهذا فحين يعلل الآمدي ذلك فإنه يستند إلى مقولة شيوخ المعاني واشراكها وذهابها مذهب الأمثال ، يقول : (وهذا الكلام

موجود في عادات الناس ومعروف في كلامهم ، وجار كالمثل على ألسنتهم بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه : فلان لا يحلم إلا بالطعام ، فلان لا يحلم إلا بفلاتة من شدة وجده بها ، وهذا الزنجي ما حلمه ، إلا بالتمر ، ولا يقال لمن كانت هذه سبيله : سرق ، وإنما يقال له : اتفاق ، فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر فاحتداه ، فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله ، لأنه أخذه أخذ سرقة^(١٥).

ومثل ذلك دعوة أولئك النقاد إلى إضفاء مستويات في تقسيم المعاني المأخوذة حتى تتم عملية ضبط السرقات ، فالمثال هو النص الأقدم (الأول) ، ويعكس مدى نجاح الشاعر في المزاجية بين التقليد والتجديد ، فقد أطلق " العسكري " على أحد أبوابه " حسن الأخذ وقبحه " حيث يقسم المعاني إلى قسمين (ضرب يتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه ، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها ، وهذا الضرب ربما يقع عند الخطوب الحادثة، وينبه له عند الأمور النازلة الطارئة ، والآخر ما يحتديه على مثال تقدم ورسم فرط)^(١٦).

ومع اختلاف ظروف الاتجاهات النقدية وملابساتها المختلفة والمتغيرة ، إلا أننا بعودتنا إلى تعريف " عبدالقاهر الجرجاني " للإحتذاء نجده يقول (أن يتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً - والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك (الأسلوب) فيجنيء به في شعره ، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعل على منال نعل قد قطعها صاحبها ، فيقال : (قد احتذى على مثاله)^(١٧)، لكن ذلك العمل قد يصل إلى مرتبة رذيلة وسخيفة إذا

(عمد عامد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظاً في معناه كمثل أن يقول في قوله :

دع المكرم لا ترحل لبعثها واقعد فإنك أنت الطاهر الكاسي
ذر المأثر لا تلعب لطلبها واجلس فإنك أنت الأكل اللابس

لم يجعلوا ذلك " احتذاء " ولم يؤهلوا صاحبه لأن يسموه " محتذاً " ، ولكن يسمون هذا الصنيع " سلخاً " ويرذلونه ويستخفون المتعاطي له) ^(١٨).

وقد قسم " ضياء الدين بن الأثير " السلخ إلى اثني عشر ضرباً : (وأما السلخ فإنه ينقسم إلى اثني عشر ضرباً ، وهذا تقسيم أوجبه القسمة ، وإذا تأملته علمت أنه لم يبق شيء خارج عنه) ^(١٩).

وفي غمار تلك الآراء النقدية المتعددة لا بد لنا من الاستئناس برأي قريب من ذلك لـ " القاضي علي الجرجاني " حين يعرض للمعاني التي يختلف تناوؤها من مبدع لآخر ، فيقول : (وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصيغة الشعر فتشرك الجماعة بالشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المتبدل في صورة المبتدع المخترع) ^(٢٠).

ومع ذلك نجد تلك الأصوات التي سبقت لم تحاول أن تقلل من أهمية دور المبدع كمنتج للمعاني الجديدة عبر المعاني القديمة التي استهلكها الأوائل ، فالشاعر الحاذق هو من يجيد الانزياح عن طريق مستهلكة (إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه ، وعن وزنه ونظمه ، وعن رويه وقافيته) ^(٢١).

إن اختلاف طرق التناول للمعاني المشتركة التي يعرفها الجميع جعل قدماء النقاد العرب يحرصون على تلك التقسيمات العديدة والضرورية لتحديد المنتج النصي ونوعه ، الذي يختلف من مبدع لآخر ، فالمبدع قادر على سبك تلك المعاني بطريقة مبتكرة وتقديمها للمتلقي .

وفي قاعدة نقدية قد توصل ما سبقت الإشارة إليه ، وتشبي بدور فعال لمنتج النص ، يقول " ابن طباطبا العلوي " : (فإذا أبرز الصانع ما صاغه التيس الأمر في المصوغ ، وفي المصوغ على رائيهما ، فلكذلك المعاني وأخذها ، واستعملها في الأشعار وعلى اختلاف فنون القول فيها)^(٢٢) .

وفي تقسيم " حازم القرطاجني " للمعاني دليل على تلك الدقة في التعامل مع الأحكام النقدية فمنها معان كثيرة شائعة ، ومعان أقرب إلى القليل ، ومعان نادرة وعديمة النظر وهو يرى الأول (لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه ، ومن أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى ، فقد قاسم الأول الفضل)^(٢٣) .

ولهذا فقد حرص هؤلاء النقاد القدماء أن يوجدوا مفهوماً نقدياً آخر يحل إشكال المعاني المشتركة ؛ وهو ما اصطلاحوا عليه بـ (توارد الخواطر) محاولين بذلك أن يخرجوا من أزمة السرقات التي أثبت حول بعض الشعراء عبر استثمار دقيق لهذا المفهوم . يقول " أبو هلال العسكري " عن ذلك التوارد (وإذا كان القوم في قبيلة واحدة ، وفي أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشأنهم تكون متضاربة)^(٢٤) .

ولعل العسكري هنا يحيل ذلك التوارد إلى أثر البيئة والجمتمع في تكوين الثقافة ، ودورها في تشكيل الإبداع الجماعي .

وربما سمح ذلك للجرجاني أن يؤسس لذلك المفهوم عند من
وليه من النقد يشارته إلى ذلك (وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر
ويستمد منه قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً
كالنوارد)^(٢٥) ، لذلك لم تخل آراء النقد المتأخرين بعدهم من الإشارة
إلى ذلك وتلمسه ؛ (وصح عندي نوارد الخواطر ، وتشاركها في
المعاني)^(٢٦) . ولهذا كله ينبغي ألا يلام متأخر في ذلك (فربما وقع هذا
من غير ابتداء ، فيظن صاحبه أنه أخرجه)^(٢٧) .

وقد كانت إشارة " ابن الأثير " إلى النوارد في الخواطر في
مطلع حديثه عن السرقات الشعرية تساوي بين المبدعين المتقدمين
والتأخرين ، وتسهم في إلغاء مفهوم (مثالية النص) حين يقول (إن
باب الابتداء للمعاني مقترح إلى يوم القيامة ، ومن الذي يحجر على
الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له " إلا أن المعاني ما يتساوى الشعراء
فيه ، ولا يطلق عليه اسم الابتداء لأول قبل آخر ، لأن الخواطر تأتي
من غير حاجة إلى اتباع الآخر الأول)^(٢٨) .

وعلى ذلك فلا ريب أن نجد لدى أغلب هؤلاء تراجعاً - يبدو
غير دائم - عن الحكم بالسرقة بعد فحصهم لتلك التداخلات المعقدة
التي تسهم في إنتاج النص وبلورته ، وإن طالب بعض هؤلاء النقد
بعدم التسرع في إصدار الأحكام بالسرقة : (وعزمت على ألا أحكم
على المتأخر بالسرقة حكماً حتماً)^(٢٩) .

واجتزح بعضهم حلاً نقدياً أمثل يتبنى الوسطية بأن يقول :
(قال فلان : كذا ، وقد سبقه إليه فلان ، فقال : كذا)^(٣٠) .

أما الآمدي فقد استثنى السرقات من المساوىء ، يقول :
(وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوىء هذين

النصوص الموازية التي تصل النص القرآني بغيره حيث تعدد وتدعم وجهات النظر في التفسير على اختلاف مذاهبه . ومن أمثلة تلك العناية بالتأويل النصي كتاب " ابن قتيبة " الذي بعنوان (تأويل مشكل القرآن)؛ حيث يسعى فيه إلى تجاوز درجة التفسير إلى درجة التأويل ، دفعه إلى ذلك رغبته في الدفاع عن القرآن^(٣٣).

أما (البنيات النصية الجزئية المضمّنة) فقد درسها علماء البيان داخل النصوص ، وحددوا لذلك مصطلحات توحى بالتداخل النصي ورغبوا في ذلك ، ودعوا إليه (وقد تسمي استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك ، أو إدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك تضميناً وهذا حسن)^(٣٤).

ويزيد " ابن رشيق " على وصف التضمين فيخصص له بابا ويعرفه بقوله : (وهو قصدك إلى البيت من الشعر أو التقسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل)^(٣٥).

ويتدرج " ابن الأثير " من النظري إلى التطبيقي حيث يورد تطبيقاً مبسطاً لأحد نصوصه المتداخلة مع نصوص أخرى ، وهي ممارسة طالما اهتم بها " ابن الأثير " كما أشرنا آنفاً ، فيقول : (ومن ذلك ما ذكرته في ذم بعض البلاد الوحشة ، فقلت : ومن صفاتها أنها مدرة مستوبلة الطينة ، مجموعاً لها بين حر مكة ولأواء المدينة ، إلا أنها لم يأمن حرمها في الخطفة ، ولا نقلت حماتها إلى الجحفة)^(٣٦)، ثم يعود " ابن الأثير " إلى قراءة نصه نقدياً عبر اعتماد على تلك البنيات النصية الجزئية ، وفي تلك القراءة محاولة من الناقد في ربط نصه بتلك الأصول حيث تستمد منها شرعية الوجود والبناء . فيرى هذه الكلمات القصار تضم آية من القرآن ، وخبرين من الأخبار النبوية ،

فالآية من سورة " العنكبوت " ، وهي قوله تعالى (أولم يروا أنا جعلنا حرماً آمناً ويتخطف الناس من حولهم) وهذا موضع يختص بالأخبار لا بالآيات ، غير أن الآية جاءت ضمناً وتبعاً ، وأما ما تضمنه من الحديث فالأول منهما قوله صلى الله عليه وسلم (من صبر على حر مكة ولأواء المدينة ضمنت له على الله الجنة) وأما الثاني فقوله صلى الله عليه وسلم في دعائه للمدينة : اللهم حببها إلينا كما حببت إلينا مكة وانقل حماها إلى الجحفة^(٣٧).

ومما عني به العرب مفهوم (نظم المنشور ونثر المنظوم) حيث يبدو الوعي بأهمية البعث الجديد لأثار النص وارداً في ثانيا الفكر النقدي العربي ، فحدد " ابن طباطبا العلوي " يصور تلك التحولات للبنية النصية بقوله (وإن وجد المعنى اللطيف في المنشور من الكلام وفي الخطب والرسائل والأمثال ، فتناوله فجعله شعراً كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصانع الذي يديب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما)^(٣٨).

أما المستوى الثالث والأهم في دائرة الثقافة فيحصل به (إنتاج النص) وهو ما أطلق عليه (ثقافة المبدع) ، حيث لم يغفل القدماء تكوين المبدع الثقافي والفلسفي ، والذي يؤسس رؤية شعرية له ، ولعل احتفاءهم بهذا المفهوم يسهم في إلغاء مفهوم (شياطين الشعر) ويقوضه^(٣٩). وهي تلك الرؤية التي تزداد في المخيال الشعبي للعرب القدماء . ويتم تقويض هذا المفهوم عبر إسناد القدرة على الإبداع إلى ثقافة يمتلكها المبدع لا شيطان شعر يعريه .

وترتكز تلك الثقافة المنتجة للنص على الحفظ والرواية كمصدرين يعتد بهما لدى المبدع ، وتفتح له سبيل إنتاجية النص .

يرى " الأمدي " أن كثرة المحفوظ لدى الشاعر ، وروايته الشعر القديم ترك آثاراً نصية لدى الشاعر . واتخذ من شعر أبي تمام أغودجاً : (كان أبو تمام مشهوراً بالشعر مشغولاً به ، مشغولاً مدة عمره بتخيره ودراسته وهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر وأنه اشتغل به وجعله وكده ، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، فإنه ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه ، ولهذا أقول : إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها)^(٤٠).

وقد حرص هؤلاء أن يتأمل الشاعر طرق من سبقوه ، وذلك حتى تطبع في ذهنه ، ويتأثر بها . ولهذا يصح بعضهم إرشادات وخطوات يأمل أن يقتدي بها الشاعر ، وهو بذلك يحدد أثر الثقافة في إنتاج الشعر واتسماته إليها . فيوصي " ابن طباطبا العلوي " كل شاعر (أن يديم النظر في الأشعار - التي قد اختارها - لتلصق معانيها ، وترسخ أصولها في قلبه . وتصير مواد لطبعه ، ويدوب لسانه بألفاظها . فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج مما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارئة من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة)^(٤١).

ولعل هذا النص يوحى بتلك الجذور القوية التي تشعب داخل النص الأدبي شعراً أو نثراً ، وهذا ما عاده " ابن طباطبا " إلى تقريره في النثر حيث يورد ما حكاه " خالد بن عبدالله القسري " حين قال : (حفظني أبي ألف خطبة ، ثم قال لي : تناسها ، فتناسيتها ، فلم أرد شيئاً من الكلام إلا سهل علي)^(٤٢).

أما " ابن رشيق " فقد دعا إلى أن يوسع الشاعر ثقافته ، ووضح أهمية رواية الشعر في الإنتاج الشعري ، فخصص باباً في كتابه (العمدة) أطلق عليه .. (باب في أدب الشاعر) ؛ وكان من الآراء النقدية التي أكد فيها على أهمية الحفظ والرواية في أدب الشاعر : (ولياخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ، ومعرفة أنساب وأيام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريد من ذكر الآثار ، وضرب الأمثال ، وليلق بنفسه بعد أنفاسهم ، ويقوي طبعه بقوة أطباعهم ، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ، ومعرفة الأخبار والتلمذة لمن فوقه من الشعراء فقال هو الرواية يريد أنه إذا روى استفعل^(٤٣) ، فالرواية عامل تستند إليه صناعة الشعر ، وأداة من أدواته التي يجب أن يستحضرها الشاعر قبل أن يستعد للنظم ، ولذا كان من شروط " ابن طباطبغا " التي ينبغي توافرها في المبدع (التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب)^(٤٤) .

ويبالغ بعض النقاد في تفريع الأمر وتقسيمه ، فيشير إلى انقسام الطرق في تعلم الكتابة إلى ثلاث شعب ويقرر جدوى كل شعبة منها ؛ (الأولى : أن يتصفح الكاتب كتابه المتقدمين ، ويطلع على أوضاعهم ، في استعمال الألفاظ والمعاني ، ثم يحذو حذوهم ، وهذه أدنى الطبقات عندي .. الثانية : أن يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم ، وكثير من الأخبار النبوية ، وعدة من دواوين فحول الشعراء ... ثم يأخذ في الاقتباس من هذه الثلاثة أعني القرآن ، والأخبار النبوية ، والأشعار)^(٤٥) .

وتترك تلك الشعب السابقة آثاراً نصية في نص منتج مولود حديثاً ، ولهذا نجد الإصرار على أهمية الحفظ كوسيلة متواترة في

لقد قدر " ابن خلدون " أهمية المحفوظ وجودته ، ودوره الفاعل في الرواية قبل الإنتاج ؛ فبقدر جودة المحفوظ يجيد المبدع استعمال تلك الملكات الشعرية ، أو النثرية ، حتى أن الشاعر يتميز عن غيره من العروضيين والفقهاء والبلاغيين ، لأن له قوالب أجاد وضع كلامه في إطارها ، وما القصة التي ساقها إلا دليل على معرفة بأنظمة اللغة الدارجة ، وتراكيبها المختلفة من نسق ثقافي إلى آخر ، وأهمية المعجمية اللغوية التي ينهل منها أهل كل علم : (أخبرني صاحبنا الفاضل أبو القاسم بن رضوان ، كاتب العلامة بالدولة المرينية قال : ذكرت يوماً صاحبنا أبا العباس ابن شعيب كاتب السلطان وكان المقدم في البصر باللسان لعهدده ، فأنشدته مطلع قصيدة " ابن النحوي "؛ ولم أنسبها له وهو هذا :

لم أدر حين وقعت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والباقي

فقال لي علي البديهة : هذا شعر فقيه ، فقلت له : ومن أين لك ذلك ؟ فقال : من قوله ما الفرق ؟ إذ هي من عبارات الفقهاء ، وليست من أساليب كلام العرب . فقلت له : لله أبوك ، إنه ابن النحوي^(٥٣) . إن تلك الإشارات والشظايا المعرفية المتصلة بالدرس النقدي في حاجة إلى إعادة تنظيم ودراسة ؛ حتى يؤسس للقارئ العربي ذلك الاتصال المعرفي بسياقنا الثقافي العربي ، فالعود إلى تلك الشظايا والمفاهيم النقدية يضيف إلى النظرية الحديثة المؤسسة للبحث في شعرية النص الأدبي .

الهوامش

(١) برزت في الأدب العربي دراسات التحليل من أحد المراهقين في العروض التي أوجد فيها نموذج أولية للشعر العربي .

- (٢٨) ابن الأثير : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٤٣ .
- (٢٩) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٧ .
- (٣٠) علي الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢١٥ .
- (٣١) الآمدي . المرجع السابق ، ص ٢٧٣ .
- (٣٢) الحسن بن رشيق : المصنف في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقازان ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٨ م ، ج ٢ ، ص ١٠٣٧ .
- (٣٣) للإستزادة ، انظر : ابن قتيبة . تأويل مشكل القرآن ، تحقيق أحمد صقل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨١ م ، ص ٢٣ .
- (٣٤) أبو هلال العسكري . المرجع السابق ، ص ٣٦ .
- (٣٥) ابن رشيق : المصنف ، ج ١ ، ص ٧٠٣ .
- (٣٦) ابن الأثير : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ١٤٢ .
- (٣٧) المرجع السابق : ج ٢ ، ص ١٤٣ .
- (٣٨) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ١٢٦ .
- (٣٩) شهابطين الشعر - مفهوم نقدي عربي قديم - أنور قطايبا مصدبة في دراسة الإبداع ، أنور عبد الله المطايع ، النقد بين المسألة والرؤية ، دار النواحيج ، جدة ، ١٤١٤ هـ .
- (٤٠) الآمدي : المرجع السابق ، ص ٥١ - ٥٢ .
- (٤١) ابن طباطبا العلوي . المرجع السابق ، ص ١٤ .
- (٤٢) المرجع السابق ، ص ١٥ .
- (٤٣) ابن رشيق : المصنف ، ج ٢ ، ص ٣٦٢ .
- (٤٤) ابن طباطبا العلوي . المرجع السابق ، ص ٦ .
- (٤٥) ابن الأثير : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٩١ .
- (٤٦) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٩٩ .
- (٤٧) ابن خلدون : المقدمة ، ص ٥٧٠ .
- (٤٨) المرجع السابق : ٥٧٠ .
- (٤٩) المرجع السابق : ص ٥٧٢ .
- (٥٠) المرجع السابق : ص ٥٧٣ .
- (٥١) المرجع السابق : ص ٥٧٣ .
- (٥٢) المرجع السابق : ص ٥٧٤ .
- (٥٣) المرجع السابق : ص ٥٧٩ .





تحضير الميزانية المصرية

للدكتور محمد توفيق يونس

شر الدكتور محمد توفيق يونس رسالته التي نال منها أخيراً
حزوة الدكتوراه في الحقوق من الجامعة المصرية مدرجة «حيث حداً»
مع شرف الأمتياز بتبادلها مع الجامعات الأجنبية
وموضوع الرسالة «تحضير الميزانية المصرية» وهو موضوع
من أقوى الموضوعات المالية نفعا، وأعظم حسراً، وشده
اتصالاً بمل الحكومة والبرلمان، وأعظم أثر في حياة البلاد
وتقدمها

وعلى الرغم من ذلك كله ظل هذا الموضوع محجولاً حتى حلت
هذه الرسالة القيمة فأزاحت الستار عنه وألقت عليه ضوءاً ساطعاً
أثار حوائثه جميعاً

ويزيد هذا البحث حلالاً وحسراً أنه بي على أبحاث قيمة
عميقة، ومشاهدات واقعية دقيقة، ووثائق أصيلة قيمة، تستمرع
جهد المصنف وتستنفد الوقت الطويل.

وقد رتب المؤلف أبحاثه ترتيباً منطقياً سليماً، وصور للقارئ
أدراية مصرية تصور آخيراً كسليماً، فأرجع موضوعاتها إلى أصولها
أصلية ومنها تسمياتها الصحيحة، وعصب عليها مدى علمه المالية
العامة، وأحضرها للبحث لعلمى الدقيق، وجعل منها مجموعة
مناسكة الأجزاء، محكمة الارتباط، واضحة للمتلقي.

يتين للجمهور الحياة الحاضرة للميزانية المصرية من الوجهتين
الطبية والعملية بعد أن تكلم من خلالها في الماضي ومختلف
تطوراتها. وقد درسها فوق ذلك دراسة نقدية، ووقف أزه
ما يمر به من مسائل موقفاً إنحيايياً، وبين ما يرب من الوسائل
المؤدية لحلها، فهدى بذلك الطريق لمن يقف من أبحاثه، وأعطى

كل من يهتبه أمر الميزانية المصرية من الشيوخ والنواب والموظفين
والطلبة مرجعاً قيماً ثميناً، شديد الأهمية جليل الفائدة، حصوح
وله نكس أمامهم قبل ذلك أي بحث آخر يعد السبيل ويثير الموضوع
ونس دل على موضوع هذا البحث بما يقوله المؤلف في
حتام مقدمته: «على هذا الأساس الواضح سبب رسالي جاهلاً
بصب عيني أن أرى للقارئ، في تحضير الميزانية، كيف تصبح
مجموعة من التقديرات الأولية المثرة مجسداً منخفاً منسجاً؛ وأن
يسوره الميزانية لمصرية تصوير السكان المستغلين لأجزائه وبميزاته
مقتضياً إليه بياناً عن جميع الأدوار التي تمر بها في مرحلة التصنيع
محدداً وحللاً المبادئ ولقواعد التي تتصل بها وتقوم عليها»

يتم تحقيق المؤلف غرضه أتم تحقيق، ويبلغ ولا شك غايته
على حراً مكرراً، فكتبت الجامعة المصرية رسالته أعظم تقدير
ومنتحه اسمي درجتها، «صادق محمد مجحاً عطياً واحتراماً
شديداً في ذل وسط المالية والدوائر الحكومية، والكتاب أنيق
الطبع جيد الورق يباع في جميع المكتبات الشهيرة وبثمنه عشرة قروشاً

زعامة الشعر الجاهلي

يوحنا بن زيد

تأليف الأستاذ عبد المتعال الصمدي

الأستاذ عبد المتعال الصمدي أديب عتهد واسع الاطلاع،
يحجيك منه إذا حاولت دماء حلقه، ورقة طبعه، وسرعة بديته،
ومن آثاره الأدبية هذا الكتاب الذي أحدثك عنه، وهو يقع
في نحو مائة وثلاثين صفحة من القطع الكبير.

ابتدأ الأستاذ كتابه بعمل في ميراث الشعر، وقد تساد في
هذا الفصل «هل يوزن الشعر بموضوعه أو يوزن بألفاظه ومساببه
أو يوزن بهما معاً؟ وإذا كان يوزن بهما معاً فما الذي ينظر إليه

عدا لتكلف ، وانظر الى أن يصعب امرأ تقيس كثيراً من عراضه ، هذا الى أني أحاطت الأستاذ لفاضل في قوله عن الشعر « إن موضوعاته هي أعراضه وأنفاظه هي مدانيه ، ومعانيه هي العاطه ، ولايتار للفظ من المعنى الا في مظهر وجوده في اللسان ووجود المعنى في النفس » .

لاستطيع أن أقوه على هذا الرأي ، ولا أجده يحتمل المادسه أو بسارة أخرى أجده للناقشة فيه لا تقتضي ، فإن الناقشة في المصهبت تخرج عن الموضوع إذ أنها تبدأ من قضية مسالة ومن عطفه نهائية

أما عن قياس اشعر بأعراضه فاني أرى الأمر على عكس ما يراه الأستاذ ، فإن تقسني الموازنة بين شاعرين ، اذا أردنا تفصيل أحدهما على الآخر الا اذا اتفقا في العرض ، أو على حد تصير أدائنا الا اذا اتفقا في السرسية . أما أن نختلفا في البيته وانفرض فتحصي من ذلك مقياساً للموازنة بينهما فبالاأسلم به الا اذا استطعنا أن توازن موازناتنا فتتبعي بحكم بعضيل وين أبي نواس وعمر بن أبي ربيعة مثلاً أو بين المحضري والمصري أو بين شوقي واسعدوي . . الخ ولكن اذا خالفت الأستاذ في بعض آرائه فلا يسعني الا أن أعلن اجماعاً بدقته في البحث واستقصائه لتفاصيل الموضوع والملمه به ، هذا الى جمال عبارته ودقة أدائه ، مما يجعل كتابه جديراً بالاختناء ، حقيقاً بالدوس في روية وسامان

محمد الخفيف

فمن غيره معي ؟ ثم تكلم في هذا الفصل عن الشعر وأعراضه ، وعقد فصلاً آخر عن الشعر المحضري والشعر البدوي ثم وصف بجداً وتكلم عن كنهه وتقلب ، ثم ترجم لامرئ القيس وشرح عقيدته وعرض لثنته وشعره ، وأورد طراً من شعره في طوره وحده ، وسدد ذلك انتقل الى عدي بن زيد فتكلم عن الحيرة وعن حياة عدي وثنته وشعره ، وورد أيضاً شيئاً منه ، ثم تكلم عن موزة اشاعر بن اجمالا ووازن بينهما في النهاية قسم الزطمة لعدي بن زيد ، فالكاتب كما ترى حدير بأن يقرأه الأدباء ، فسيجدون في قراءته متعة ، وسيظفرون منه بكثير من المصطلات الشيقية المديدة ولم بعد ذلك أن يوافقوا الأستاذ فيما ذهب اليه ، أو يخالفوه .

أما أنا فخالقه وأراه متحيزاً في حكمه ، وأرى هذا التحيز نتيجة لازمة لقدسته عن معيار الشعر ، فقد حمل الأساس في وزن الشعر أعراضه ، وقسم هذه الأعراض ، في شريفة وغير شريفة ، دون أن يحدد هذا التقسيم ، ثم أظهر ميله الى شعر الحضر وهو من شعر البدايه لظله غيظاً حشناً ليس في نفس الشاعرين الا وجوب جمال الطبيعة ان كان ثمة من جمال في البدايه ، وعلى هذا الأساس قدم عدي شرف أعراضه وورقه التي اكتسبها من الحضر مع أنه يقول في صفحة ١٤ « ولا يزيد من هذا أن الأدب الحضرى في مجته كان خيراً من الأدب البدوي في مجته ، وقد يوجد من أدباء البدو من كان خيراً من بعض أدباء الحضر ومن أدباء الحضر من كان في ذبه أقل من بعض أدباء البدو » ولكنه أراد أن يقدم

أبيه خلدوه — حياته وتراثه الفكرى

عرض تقصى متبين حياة انورخ الفيلوف وتراثه الفكرى والاجتهادى في مائتى صفحة طبع دار الكتب

تأليف محمد عبد الله عنانه لعمام

ثمانه ٨ قروش فقط عدا البريد يطلب من المؤلف بشارع الساحة

نمرة ٣٩ طبعون ٤٤٦٨٣ — ومن جميع المكتاتب

مجموعة الستة الأولى للرسالة

لدى الادارة مجموعات مجلدة من الستة الأولى للرسالة تباع

بخمسة وثلاثين قرشا غير أسرة البريد في مصر وبخمين قرشا في البلدان الأخرى

مطبعة هذه التأليف والترجمة والنشر

يد هو الشعر الخالد ، فهو لاه الشعراء الأربعة — وإن اختلفوا في بعض المذاهب —
منهم من عده قصة واحدة مركزية : هي حمل الشعر رسالة من الحياة إلى الحياة ، فهم
مذكرون في زكورا شعراء ، وهم يعرفون من الشعر معناه لا تقدمه ، وعنده
لا صحة ، وعنايه ونعمه ، والمسئول المعالي التي خلق من أحسن الشعر ومن هذا كان
مفهومه أن يلقى الصد ، وحق المؤلف أن يدرسه معاني كتاب واحد

وهذه صفة حسنة تظهر بأدراكها رسالة الشعر بداراً كأربعة من مستوى
لفظ الموقر ولحمي المسطور الصحل لدى ليس وراه بدة روحية وعمايه فكرية
وهذه دلالة على الاندماج المذهبي في بين الشعب والأدب ورسالة الشعر الحديث .

ونعم الشعر من الأدباء القدي في لأقطار العربية الأخرى — كالعراق وسورية
وتونس — يمثل هذا الكتاب مفيد من رؤود الشعر الحديث في كل مهنة .
فالله الصائغ في هذا الكتاب القوة التي بهمة في السيارات الجديدة
في الشعر العربي . مؤلف هذا الكتاب . بأسلوبه المتميز
ونوحته الاندماج . في شعره . وقد اختلف
مع في بعض آراءه . إلا أن في هذا الكتاب . رعت الأمانة
في خدمة الأريج . في هذا الكتاب . وحده وحيداً
لو عذبت المعاهد في هذا الكتاب . في هذا الكتاب . في
الشعر الحديث ، وقد كان الأون في رسالة الأعلام من شعر ثمة الأحياء كما فعل
الأمة العربية لومة بدل لاقتصر على أشعار لموني ، كما لا بد من ثمة
لتر حكمة الشاعر للمعرب قبل أن يلتفت إلى ما وراءه

٢٠٢٠-٢٠٢١

زعامة الشعر الجاهلي

بين امرئ القيس وعدى بن زيد

ترجم من مقال الصمدى المدرس بكلية اللغة العربية لأهرية

١٣٦ صفحة مجلد ٢٤ : ١٥١ م . طبع بالمطبعة المصروفية

التحابة بالأزهر بالقاهرة . الفن خمسون ملهاً

شرح عبد محال الصمدى حولات في الأدب والدرج عمودة الأثر . من
لعبية بالمت ولاستقصاء ما يوتها مركزاً متمركزاً في تاريخ الأدب .

وكان هذا نوفمبر فيه على احت في شاعرية شاعر بن جاهد بن امرؤ القيس

زعموا ان

ملاحظات حول مصطلحات ومفاهيم

عبدالمعز کیلکو

١. الطاهر والياطين

[illegible]

للكرم يوجد عند مدخله تحت الأيمن أو تحت الداء من الصنف صوره كرم مهر
مستمر (ص ٨)

الفترة الشَّرة محنت في احدى : إذ لم يكسر تصدعه ، ذلك أن سال الفترة صورة
الفترة أكثر نفعاً من صورة الحفرة ، فالفترة أصعب عمالاً من ذاكهة الحفرة ، ذلك أن الصدفة
مؤرقة نوعاً في علاف ، ولعللاف هو البحر الغني على المواضع أن يستخرج الصدفة من
البحر أولاً ، وعليه ثانياً أن يستخرج الفترة من الصدفة (ص ١٦)

الفتح الفتح لا يكون مدحاً معبراً ، لكنني يؤذي فوره لا أنه أن يكون حملاً خلاف
 مقوله ، لا أنه أن يحتمل مدحاً ، لا أنه أنه حر غير الفتح ، لا أنه أن يكون غير ظاهر بفتح فيه
 صفة مدح غير صفة فتح ، و شوك و الشكك^{١٢} في إحدى حكايات كليلة ، بفتح ال
 صفة ، و حسب فنيكه ، و غير ذلك من حيث و غير ذلك من حيث ، الحيلة لها في كون المقيد بفتح

مکتبہ، فی لاہور، ص ۱۷۵

الشك من جهة ويحتوي من جهة أخرى (كمن) بحيث لا يصره الصحبة المصروفة لكي
تجمع حيث ، عليه ان يجعل الصحبة تضر فقط ما يريد هو ان يصره ، وأن يعنى عن الشك
فلا نشأ اليه . أي عليه ان يتحكم في حاشية الضر التي تمنع بها صحته ويجعلها لعدم
إحرازه في هذه الحالة . لا يؤدي حاشية الضر وظهورها ، فتصير مرادفة لضمي وهذا ما
وقع مثلاً لحدوث المطوفة التي وقعت في وصايتها من الشك (ص ١٢١) فسقطت
فيه ، الظواهر خادعة لأنها قد تحدث إلى الموت .

الذات الشك ، أحييت في الحجاز ، ولكن يمكن ان نستخرج منها بالمعالجة
والفقد (ص ١١٧) .

بعد استعراض هذه الصور ، علينا الآن ان ندول بالبحث ثبات فيها بالجمع ، وأما
الكلام

الكلام هو عن عند علامات سر ، عند هو كائن في وضع من يستعملها ، أي أنه
من خلالها يمكن معرفة ما به أحد المتكلم هذه صورة - صحبة ، على الأقل
نبت صحبة في كل واحد . وقد تحدث الكلام لى سعة لأشخاص صحبة ، لأشخاص
المستمع عوض أن يصر ما ، ومع ذلك يشك ، فإن العلامات ضم حجاب بصر حرفه ،
وهو بمثابة الحث على ما بدأ ، كنه الحجاب ، الذي يقصد به الحجاب في هذه الحالة ،
والباطل قد يتلوه بالحر حتى مثلاً ، (ص ١١١)

بحدث هذا عدم يكون المقصد من الكلام يخاف المستمع في خطأ يكون فيه فادحاً ، و
عدم يكون المتكلم عاجزاً عن بل مراده بالهوى ويلجأ إلى التحية الكلامية في كلفة ودعة ما
أكثر الحكايات التي يستعمل فيها الكلام للمكر والحجاب

قد يكون المستمع على علم بالطبيعة الخادعة للكلام ، فيكون حينئذ على أنه واستعداد
لنظري انعطاف يكمل لومى ويتحرر ، أي انه يقول لضمه بأن محاضره وما يحاول خداعه ،
فذلك لا يجب ان يميل الأقول دون ان يتمدد ، ويرى الربيع الذي يمكن ان يشمل عليه

هناك عدة حالات ينبغي تحليلها

- قد يكون المتكلم غير صادق ، وبالتالي فإن المحاطب غير صادق
- قد يكون المتكلم صادقاً ، والمحاطب صادقاً ،
- قد يكون المتكلم غير صادق ، والمحاطب صادقاً ،

هذه الحالة الأخيرة ، هذه الحالة الاحتمال ، نخبرنا تحدث كما هو لشك في ذات الحصة
المطوية ، حيث يختص بحدود صدقة الحصة من الشك الذي يصب فيه ، فبصره الخراب

ويرغب في مصادفته برغم العدوة الموحودة بينهما لكن الخرد يشك في صدق العرب ، خصوصاً وأنه يعرف أنه أضعف منه العرب موجود فوق شجرة بينما الخرد كان تحت الأرض العرب هوائي والخرد تحت أرضي . وكون العرب يوحد فوق ، والخرد تحت ، يدل على أن علاقته التي بينهما علاقة القوي بالضعيف إذ بإمكان العرب أن يقص على الخرد ويقتحمه إلا أن الخرد ، تحسباً له لئلا يهدأ الأمر ، قد أعد مائة حجر (ص ١٣٤) لذلك عدت بقائه حد أعدائه فإن عرض نحاته بالدخول تحت الأرض مضروبة بمائة وإذا عزم عدوه على الكمون له فانه لا يدري في أي حجر هو بهذا الاحتياط . صار الخرد قويا ، لأن بإمكانه الافلات بسهولة كبيرة من كل من يعز له أن يسطر عليه مع كل هذا التحرز ، وبعد تردد طويل ، قل أن يصادق العرب ويخرج له . وإن ما ضمناه هو أن العرب أورد حجة دامغة لا يمكن أن ترد ، وهي أنه تم يقص عليه عندما كان يقطع حائل الحمامة . هذه هي الحجة التي اقنعت الخرد ، ويثبت له أن العرب لا يريد به شراً .

إنه عملية التحايل تدور في إطار استراتيجية الدفاع واستراتيجية محاولة اكتشاف العدو . فالمتكلم ، لم يشأ أن يظل حياً ، بل ساءل نفسه : ماذا يفعل ؟ (ص ٧٥) هذه الحاشية تجعله كالحية ذات السنان . (ص ١١١) لكن بكلامه أحداً يوضح المتكلم وسيبر عما يجيش في صدره حين وإن حاول السبق . مثلاً : الخرد لا يحسن فضله ، وإن هو أحسنه . كالمسك الذي يكد ، ثم لا يحسنه ذلك من حشر الطيب ، والأرجح العاتج (١٣٦) الكلام بومعه أن يكتف أحسن المتكلم . قد بومعه أن يبرهنه فحسب الظروف يكون شاعراً أو صائياً

٢ - وظيفة المثل

الحيث الذي ربطه وسيربطه تحليلنا هو مسألة التعارض بين الظاهر والباطن . وقد أوردنا عدة صور يتحلى بها هذا التعارض في نفس السياق مستغرق لمسألة المثل (جميع أمثال) .

الحيوانات في كلبية تستعمل الحيلة لفشاء مآربها كذلك الحكماء يصرفون الحيل للقيام بغيرهم التعليمي . وأعظم حيلهم تأثيراً في النفوس هي جعلهم الأمثال على ألسنة الحيوانات . ذلك أنهم لا يحاطون بالعقلاء فقط ، وإنما كذلك السخفاء . لو كانوا يحاطون بالعقلاء فقط لما احتاجوا لصوغ الحكايات ولتكنموا عن أعراضهم مباشرة . لكنهم يعرفون أن جمهورهم يتحلى بصواب العقول السخيفة الذين لا يستطيعون الاستفادة من الحكمة إذا لم تعرض عليهم بصورة غير مباشرة بمعنى آخر ، لا بد أن تعرض الحكمة في ثوب جذاب ، أن تعلم في غلاف يسترعي الأنس . يقول ابن المقفع في المقدمة : « وقد جمع هذا الثكنان لهواً وحكمة ، فاحسب الحكماء لحكمتهم ، ولسخفاء نلهم » . فما المتعمدون من الأحداث وغيرهم ، مشطوا لعلهم ، وخف عليهم حيلهم (ص ٧)

اللجوء إلى السرد مرده إلى ضرورة تعليمية ، ما دام السجدة بحاجة إلى التعلم ، وما دام المعلم لا يكون فعالاً إذا حطت فقط عقولهم . فلا مدوخة من اللجوء إلى « النهج » أي السرد لا مد أن يلهمهم الحكيم . ويحفظهم بتقنون الحكمة وهم لا يشعرون . ينبغي أن يدخل العزاة في الكلام . وأيه عزاء أكثر من حمل الحكمة والكلام الطبع على السة اليهاتهم والطير ؟ العزاة هي ما يحالف العادة ، وهي هذه المحافظة يكمن سر اسجدات السجدة إلى مضمون الكتاب .

النهي إذن وسيلة يفسد بها تعليم الحكمة في فقرة منه يحتقر الحكيم هذه الوسيلة ولكنه لا يستطيع أن ينسى عنها إذ يندوبها يمثل في معناه ، في تلعب الحكمة للجمهور السرد شر لا بد منه . جعل السرد ينقل الشخص السحيق ، واليدع ، الحكمة دون عناه ، فيكون مثله « الرجل الذي يدرك ، حين يدرك ، فيجد أنه قد كثر له كسراً من الذهب » (ص ٧) .

إذا اردنا أن نكشف سر طرح سنير في قصة الحكمة . فلنا أن مدرس ، بالإضافة إلى مقدمة كليلية ، كلام بحراري حول « السبل » ، « الأصناف » التي تجعل هذه الصورة تؤثر في نفس المستقر . يقول بحراري : « أن أسأل القوس مرفوف من أن يحرقها من حفر إلى حفر . ونابها بصريح من مكث » ، « رفقة من أشرف نفسها » التي شيء آخر هي مثله أعلم »^(١٨) . معززة أخرى . يجب على نفس حشر مدأ يد « العمل المحض » التي ما هو « مذكور فيها من جهة طبع »^(١٩) . الشيء الذي يكون نفس علمه به هو ما تعلمت تطفلتها من طريق الحواس لذلك فهي تشعر بالارتياح والحيور عندما تترك لها ما لفتت وأست به . باختلاف حكاية اطفالها من الحيوان ، يتم تحقيق هدف العربي الحكيم ، إذ معدى السرد يتكون من الحواس ومن الرصات والنبوءات الطفولية . لكن الوسيلة قد تكون سلاحاً ذا حدين ، فهي أحياناً لا توصل إلى العرض المقصود ، بل قد براد منها احشاء العرض وجعل المتلقي لا يتنه إليه وهكذا يقرأ أن يبدأ جعل كتبه « على » . الهائم والطير صيانة لعرضه به من انعم » (ص ١٨) . ويوضح السرد أن يكشف الحكمة كما يوسعه أن يحجبها . وفي الحالة الأولى يحترق الفاري . السرد وكأنه عاية في حد ذاته . يقول ابن المقفع متحدثاً عن الكتاب وعن الفاري ، المحمل « ولا يظن أن معزاه هو لا » . عن حيلة بهيئتين أو مُحجورة سبع ثور ، فيصرف بذلك عن العرض المقصود » (ص ١٩) .

المثل يتكون من عنصرين لعصر الأول عبارة عن سرد . من حكاية اطفالها في الغالب من الحيوانات . العصر الثاني هو الحكمة التي يجب استخلاصها من لحكاية . الحكمة التي نولها لما كانت الحكاية . على أن هناك خاصية أخرى للمثل ثم شر إليها بعد والتي يمكن اغتارها عاية العاية . رأينا أن العاية من المثل هي الحكمة ، ويجب ألا نذهب أن الحكمة بدورها وسيلة يعني أن تؤدي إلى عاية من العمل ، العمل بالعلم^(٢٠) . الحكمة تفتي

من أجل أن يعمل بها ، فلا فائدة في إفسادها (ص ٩) . هذا يعني أن المثل يتم بصحة الأمر
المثل ينصص بصحة صيرجحة أو صحة دعوة إلى عمل ، إلى سلوك ، وإن من لم يتبع بعينه
يكون متبعاً قاصراً . ومن هنا يمكن استخلاص ثلاث صور للفقاري كما يرسمها كتاب كليله

الفقاري الخفيف الذي يتوقف عند السرد ، عند العمل ، و عند النهوض أي عند الأدوات
الشرعية في حد ذاتها

الفقاري المتوسط الذي يختار مرحلة ، يسهل الوصول إلى الحكمة ، ولكنه يتوقف عند هذا
الشوط

الفقاري العاقل الذي يتوقف الحكمة ، ويصحح سلوكه لأوامرها

في الكتاب دون ثلاثة مستويات ، ولكل مستوى فقاري معين . معنى آخر ، الكتاب
يتكون من ثلاثة كتب ، كـ فارسي من القراء الثلاثة بطل الله من أوجه معينة . الفقاري المثالي
هو طمعا الفقاري الثالث من سبل من لسان الحكمة ، ومن الحكمة إلى العمل . وإن
من لم ينته بهذا الفقاري ، لا يعدّ حسب منظور لكتاب . حبيب أن بدأ

٣- الاستاد

لم يؤلف بهذا الكتاب من نداء منه . إن يؤمنه منه في التأليف ، وإنما استجابة
لرغبة غير عهد وشميه . من هذا عهد . من هذا عهد . من هذا عهد . من هذا عهد . من هذا عهد .
إنشاء التحليل . من الآله التي مشاركة المتلقي في حوار الكتاب . عنوان المنقضي لما كان هناك
سرد ولا تأليف

يجب أن نضيف أن دشميم يسمع صوته داخل الكتاب ، إذ هو الذي يشرح ، في بداية
كل فصل . الموضوع الذي يجب أن يتطرق إليه يبدأ كل فصل بفتح سائر مصدر من
دشميم ، وبعد ذلك بأحد يبدأ في الكلام أي بعد الأمر . صفة أدق فإن يبدأ يك لا تمر
إلى دشميم . كل تدخلات هذا الأخير مسورة إليه ، وإن كان في الواقع لم يدخل في تفاصيل
الكتاب . كل ما فعل دشميم أن طلب من يبدأ تأليف كتاب . هذا يبدأ بعمله بفتح موضوع
كل باب من أبواب الكتاب . هذه السمة معناه أن يبدأ جعل على لسان دشميم ما يمكن أن
يصدر من هذا الأخير . أي أنه سب إليه أقوالاً تتلاءم مع وضعه كمنحصة تحتل مكانة
مرموقة

الآن لاحظها كذلك ، بصفتها نوعاً ما معاصرة ، عندما يورد يبدأ حكاياته . فهو لا
يدعي أنه اخترع هذه الحكايات . بل سبها إلى الناس لا يسميهم . وهذا ما بعده في حدة
و دعموا التي تسمى بها كل حكاياته . من هذا أصحاب . من هذا أصحاب . من هذا أصحاب . على

تكتسي صبغة العمومية ، ويحتج خطابه الحكيم بجملة تشويقية من نوع : « ومثلُ ذلك مثل الخرد والسنور حين وقعا في الورطة » (ص ١٨٠) فيال دشلیم . وكيف كان ذلك ؟ هذا السؤال يسىء من رعبه في الأصحاء وفي معرفة ما جرى للحيوانين للذين وقعا في ورطة ، وبمجرد أن تظهر الرعدة في السرد تبدأ الحكاية « زعموا أن ... »

السرد يحتاج إلى الاعلان عن نفسه بصيغ تختلف من نوع لآخر أي انه يحيط نفسه باطار لتعريف نفسه^(١) . إن عبارة « زعموا أن » تعلن للمتلقي ان السرد قد بدأ . قل الشيء نفسه عن عبارة « يلقي أن » وعبارة « كان يا مكان » وعبارة « حدثني عيسى بن هشام قال » ..

يمكن ان نستخلص من هذه الأمثلة ان السرد الكلاسيكي والفولكلوري يحرص على احترام افتتاحية معينة . وان ثبتا من التفكير يجعلنا نقتنع بأنه يحترم كذلك حاتمته معينة . بأن السرد قد انتهى^(٢) . هي كلفة ودمنة بفعل بيضاء باب السرد عبارات من نوع : « وانما صرحت لك هذا القتل » لكني ... » « وهذا مثل من لا تمت في أمره » ..

• البحث عن الكتاب

رأينا أن كل حكاية من حكايات كلفة مبنية في أصل متخوم من فتاحية وحانعة ، ورأينا الحكمة معلقة في أصل حكاية . ان الإزاد ليدرك بأن الحكمة طل في خرائق ملك الهد ، محفوظا ومحروما ، بحث به بكر يستطع أن « حمد ان بقرنة ويطلع عليه الكتاب » مدني ، وجهه يبدأ للمعلم . وسجهر ١ ص ٣٧ . ومع ذلك نعلم طيل مدة طويلة مسترا محشيا ، بل ان كل من تسول له نفسه الاقتراب منه يعرف ان الموت يتطرقه (ص ٥٠) صار الكتاب بمثابة كنز لا يدرك الا بالمحاطرة بالنفس . الحكمة تضر نفسها بحيث ان من يسعى إلى ادراكها يتعرض للقتل هذه هي النتيجة ، التي يتوصل اليها من يقرأ الفصل الذي يروي كيف حاطر بزرويه الطيب نفسه من أجل اقتناء كتاب كلفة ودمنة^(٣) .

بشارت

(١) انظر خبر يد : Le Lézard du village

(٢) الأرقام بين قوسين تعيد إلى طوط برونت ، الطبعة الثانية للكتاب ، ١٩٥٥

(٣) انظر

E. Lévassat : Le Lézard est un poète Paris EDD de Minerva ١٩٦٩

انظر كذلك ما كتب في الحيلة والمخ عند اليونان

منه

كف عبرا

إذا طافت - وأنت قرأ - نظر إلى الساعة متعباً
 أن يفتى الوقت ، أو أن يلى أحد ، تحرك ليحكك من
 مصالك ، على أيق لأوصاف بهذه القراء هو : القراء
 المشبهة .

ولكن تكون القراءة ذات غرضين : أحدهما أن
 يخلص الرمة حتى تكاد تنساب روحه بها بقرأ ، وحتى
 لتعلم أن موعد الغداء قد قدم ساعتين قبل أوانه .
 فإذا كان ما قرأ مارج روميا لمؤلف الرومانى ليقى
 "لنا" سمعت بأدبك صوت الأور الذى كان مسأ فى إغاد
 "سأقول أن أدبك صوت الأور الذى كان مسأ فى إغاد
 بمحسون ما يصل إلى أيديهم من

طارق هم طابك الأصم لم نعد آتت تقرأ فى كتاب أم
 أت فى جدول لباردى تنظر إلى هاجيدل وقد لاحت ووجه
 السامع ، ونظر إلى هاجيدل إلى شدة ريق عبه الواحدة .
 هذه القراءة التى وصفا هى القراءة الرقيقة لتسجة .
 وهو قراءة حتى تكون للمرحة مائة مافيق بسلامة ، وهو
 لا يفتى شيئاً ولا فتناً !
 مبارك إبراهيم

القراءة أم الشاب الطريف ؟

فى العدد ٢٨٤ من : التقدم القراء : فمائل
 "لنا" سمعت بأدبك صوت الأور الذى كان مسأ فى إغاد
 "سأقول أن أدبك صوت الأور الذى كان مسأ فى إغاد
 بمحسون ما يصل إلى أيديهم من

القراءة أم الشاب الطريف ؟
 "لنا" سمعت بأدبك صوت الأور الذى كان مسأ فى إغاد
 "سأقول أن أدبك صوت الأور الذى كان مسأ فى إغاد
 بمحسون ما يصل إلى أيديهم من

أهمنى الورقة أم أيجنى الأفاعى ؟
 وهذا البيتان مسمومان إلى : الشاب الطريف :
 لا إلى الشاعر فى محوطة مطبوعة من شعر النزل - صفحة
 ٥٥ - لا أصرى اسمها لقد سمع مخطاب من أولها ،
 وإن كنت أشرح أسها هى : مسامحات الحبيب فى
 النزل والمصيب : ، جميعا تشير رمضان : وليس هنا
 محال ذكر أسباب هذا التجميع
 وإذا كان هناك خلاف بين بيني : الشاب
 الطريف : ونوحة الأستاذ الشاعر ، فمائل صريح هذا إلى
 عدم القصة القاصصة فى حل البيت إلى الشعر لا بحبرى . هذا
 ولا أصرى شاعراً باسم : الشاعر : عبر الأستاذ عبد المطلب
 الشاعر الذى سره القراء .

أحمد أحمد العيسى

كوم النور

نجم : محمد فهدى

يعتقد سيمور في لوحة زكريا
والتي توضح الملائكة التي أتت به
الجديد. خلفه صوب المنحدر الأمامي



“

احمدی



5



سخرية التناص ومستويات القراءة*

* أمبرطو إيكو
* ترجمة وتقديم خالد سليكي

تقديم القارئ النموذج

يمثل أمبرطو إيكو نموذجاً جدياً متطوراً في نظرية القراءة، فهو ينطلق من خلفية نظرية هي: السيميوطيقا الأدبية، ويظهر داخل هذا الفلك للقراءة وللقارئ النموذجين بشكل أكثر وضوحاً وعمقاً.

إن النص الأدبي، في نظر هذا الأخير، غير مكتمل وذلك لسببين اثنين: أولهما، إن الأمر لا يتعلق بالجانب اللساني الذي يسعى، دائماً، إلى تحديد النص الأدبي فقط. إذ إن أي إرسالية بما في ذلك الجمل والكلمات المعرولة، ترد خارج النسيج التركيبي العام. ومن ثم فإن النص الأدبي يتميز عن باقي الأصناف التعبيرية الأخرى ببنائه المركب الذي تتداخل فيه عدة عناصر ومكونات، فهو نسيج علاقات معقدة.

إن العمل الأدبي «عمل مفتوح»، ونسيج من الفضاءات البيضاء الملأى بالثقوب التي ينبغي ملؤها، بل إنها تنتظر من يملؤها حتى يتحقق، وهو من خلال ذلك يقصد إلى أمرين: الأول كون النص عبارة عن ميكانيزم كسول (اقتصادي وذو طابع اختزالي) يحيا بما يقدمه المتلقي من قراءات ودلالات ويملاء من فراغات/بياضات؛ أما الثاني فإنه ما من نص إلا ويحمل رسالة يقصد العمل إليها. وبمجرد انتقال النص من وظيفته التعليمية إلى الوظيفة الجمالية فإنه يترك للقارئ المبادرة التفسيرية وكامل الحرية في فهمه وملكه. والنص يريد المساعدة التي يقدمها القارئ ليتمكن من الاشتغال²؛ غير أنه ليس بإمكان أي كان أن يتحقق فيه صفة القارئ الذي يراهن عليه النص، أو

الذي ينتظره.

إن القارئ الذي يقصده إيكو، قارئ من نوع خاص "قارئ نموذج"، تتحقق فيه مجموعة من المواصفات والقدرات التي تحولها قراءة فعالة ومساعدة لتمكين النص من الاشتغال؛ ومن ثم فإن النص مرسل Emis لقارئ له كفاءة تمكنه من تحيينه Actualiser le texte، أي جعله يواكب البنيات الثقافية التي ينتمي إليها بصورة شبه متوازنة. لذا لا يمكن الحديث عن التواصل الساني الخالص، وإنما هناك فعالية سيميوطيقية بالمعنى الواسع للكلمة، إذ توجد مجموعة من أنساق العلامات تتكامل فيما بينها³ وتتفاعل وتدخل في عالم دلالي خاص يحدها بما هو خارجي، أي بمجموع الأنساق غير اللغوية.

وحيث يتحدث إيكو عن «الفعالية السيميوطيقية بالمعنى الواسع للكلمة» يكون قد عمل على إخراج النص من التحجر الذي شكّل الخطاب الأدبي لزمن طويل، حيث كان الجانب الدلالي مهماً والشكل التركيبي والنسق العام هما المهيمنان في الدراسات النقدية باعتبارها تلقى إلى حد ما

غير أنه لا يمكن قراءة النصوص بحسب أهواء القراء، وبحرية تامة، لأن النص عبارة عن نتاج يسعى الهدف التفسيري إلى توسيع دائرته وجعلها تفتح أكثر فأكثر، شريطة أن يظل مرتبطاً بما لديه من إواليات العمل الأدبي النابعة من صميم تكوينه الخاص⁴

هكذا يكون للقارئ في طرح إيكو - أهمية كبرى، فهو عنصر مساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة. والنص يبدأ والقارئ يهيئ لأن النص يعتمد خلق فراغات ويتنظر من يملأها. إنه يفترض، بل يستوجب، تعاوناً من لدن القارئ كشرط للتحيين⁵. لكن كيف يتحقق هذا «القارئ النموذج»؟

حين يشرع الكاتب في كتابة عمله، فإنه يخضع لمجموعة من الأسس يتوجب عليه الاستناد إليها بشكل واسع فعليه استحضار سلسلة من القدرات التي تمكن من تقديم محتوى فيما يتعلق بالتعبير التي يستخدمها، كما ينبغي له التكفل بمجموع هذه القدرات المستحصرة وأن تكون هي نفسها المملوكة لدى القارئ، أي ضرورة الاستناد (بالنسبة إلى المبدع) إلى نسق مشترك بينه وبين القارئ الذي يراهن عليه. وانطلاقاً من هذه النقطة بالذات، أمكن للمؤلف المراهنة على قارئ بعينه، من طبقة معينة* له مرجعية معينة.

بتوقع المؤلف «قارئاً نموذجاً» له القدرة على تحيين النص على النحو الذي افترضه هو، والذي بمقدوره أن يشتغل تفسيرياً بنفس القدرة والدرجة التي يشتغل فيها المؤلف إبداعياً⁶. فكثيرة هي النصوص الإبداعية التي تكشف عن نوعية قرائها النموذجيين بافتراضها قدرة موسوعية جد متميزة** أي ركاماً معرفياً وخلفية مرجعية ثقافية جد عالية لا يمكنها أن تتوفر لدى القارئ العادي. ومن هنا، ينبثق مفهوم التأويل Intérprétation الذي يحمل جدلية بين استراتيجيتين: استراتيجية المؤلف وجواب القارئ النموذج⁷. ولعل هذا ما يقودنا إلى التساؤل التالي: كيف يمكننا فهم الجدلية التي تربط بين استراتيجية المؤلف وجواب القارئ؟

حين يكتب الكاتب عمله، فإنه ينطلق من تصور عام ومتكامل: يدخل فيه قارئه ومرجعيته،

ومن خلال ذلك يراهن على انفتاحية النص في علاقته بمتلقيه، كما يراهن على القراءات والتفسيرات والتأويلات التي تمثل في نهاية المطاف جواباً. إن المؤلف يلقي بمجموعة من الخيوط ويتنظر ردود الفعل؛ إنه يرسم أفقا استراتيجيا. ويوضح إيكو ذلك بقوله: «إن النص، ليس شيئا آخر، غير هذه الاستراتيجية التي تشكل عالم تفسيراته»⁸.

يلعب المؤلف دورا كبيرا في هذه الاستراتيجية، فهو يمتلك وعيا وخلفية فكرية معينين، ويواسطتهما يسعى إلى توجيه قارئه وهو ليس سوى استراتيجية نصية قادرة على تأسيس مجموعة من الترابطات الدلالية؛ وبالمقابل ليس القارئ سوى القدرة الثقافية القادرة على التقاطع مع هذا الأسلوب متعاوناً على تحيينه.

نستنتج، إذن، أن «القارئ النموذج» هو مجموعة من حالات النجاح أو السعادة المحققة نصياً، والتي يجب أن تكون مشبعة حتى يتمكن من تحقيق كامل معاصرته في مصمونه المحتمل⁹. ولكي يتحقق هذا القارئ النموذج تحققاً فعلياً، وجب أن يقوم بمجموعة من الأعمال، تمثل واجبا، وتكتسي هذه الواجبات طابعاً «فيزيولوجياً»، أي عليه أن يقوم باستعادة أكبر قدر ممكن من التقريب ومن منات المرسل.

كما نستنتج وجود مزاحمة بين استراتيجيتين: الانفتاح والانغلاق في الآن نفسه؛ إن النص منفتح بفضل ما يسمح به من آفاق ودوائر تسمح للقارئ بأن يقرأ بكل حرية ما بين يديه؛ فهو مرفأ لاستراتيجيات دلالية متنوعة ومتوالدة (لكن في دائرة مغلقة) بفعل مجموع التعاقدات التي يفرضها النص على المتلقي. ينبغي للقارئ أن يطبق في تفسيراته وقراءاته من صميم العمل الأدبي ذاته، وأن تتوفر فيه الأنواع الاستراتيجية التي يراهن عليها المؤلف النموذج، وهو ما لا يعني سلطة المؤلف الضمني كما وجدناه مع التصور البلاغي للقراءة^{***}.

النص المترجم:



سأقتصر في هذه المداخلة على نموذج يهم اهتمامي كسارد، وأستحضر الخصائص السردية التي تسمى بما بعد الحداثة التي رأى بعض النقاد ومنظري الأدب، وبالأخص بريان ماك هال، وليندا هوتشبرون، وريمو كازراني¹⁰، بأنها حاضرة في نصوصي السردية، كما تتجسد نظرياً وبشكل واضح في كتابي «حاشية على اسم وردة». وتتمثل هذه الخصائص في الميتاسردية، أي الحوارية (بالمعنى الذي يطرحه باختين أي بالمعنى الذي تصبح فيه النصوص متحاورة فيما بينها) أي الترميز المزدوج والسخرية التناسية.

على الرغم من عدم معرفتي لما بعد الحداثة بالتحديد، فإنه ينبغي لي التسليم بأن الخصائص

المذكورة أعلاه، تبقى حاضرة في رواياتي؛ الأمر الذي يعني، أنني أريد أن أميز فيما بينها، لأنه يحدث أحيانا أن تفهم باعتبارها مستويات أربعة لنفس الاستراتيجية الصبية.

إن الميتاسردية، باعتبارها الانطباع الذي ينتج النص حول نفسه وحول طبيعته، أو تدخلها لصوت المؤلف الذي يفكر فيما هو بصدد حكايته، ويستدعي عند الاقتضاء القارئ ليتقاسم معه انطباعاته، هي أقدم مما يعرف بما بعد الحداثة. وفي العمق إنها تصبح ضرورة مع «آشدي، يا إلهة»، وأقرب إلينا إنها تتمظهر في انطباعات مانزوني * Manzoni، مثلا، في اللحظة المناسبة، وفي سياق الحديث عن الحب في روايته. إنني أقبل، في الرواية الحديثة، الاستراتيجية المتاسردية الحاضرة بشكل ملح، وهو ما حدث لي أنا شخصيا، من أجل الاغتياض من الانطباع الذي يحمله النص حول نفسه، والسير نحو ما سأطلق عليه «الحوارية الانطباعية»، أي إخراج مخطوط يفكر فيه الصوت السارد الذي يتوق إلى القراءة والحكم في اللحظة التي يكون فيها بصدد الحكمي؛ والحال، إن هذه الاستراتيجية كانت حاضرة بقوة عند مانزوني.

إن الحوارية، خصوصا في طبيعتها الأكثر بداهة من حيث التمثل، ليست هتة ولا ميزة مابعد حداثة، وإلا ما كان ليسهب باحثين في الحديث عنها مسبقا ففي النشيد 26 من المظهر يلتقي دانتى بشاعر ينشد " بطلاقة الأبيات التالية ":

Tant m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu noi me puec ni voil a vos corbire,
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan

لنفترض أن شخصية أرنوط هاته هي أرنوط دابيل، قارئ العصر وقد كان يسهل عليه فهمه، ولكن فقط لأنه وضع في موقع يتحدث السرفاسالية (وبأبيات وإن كانت من إبداع دانتى، فإنها تنحو منحى النموذج التروبادوري). إن القارئ (المعاصر أو الذي ينتمي إلى هذا العصر) غير القادر على معرفة هذا الشكل من القول المتناص يتعد عن فهم النص.

لنعد الآن إلى الترميز المزدوج؛ إن شارل حينك Charles Jenks هو الذي نحت هذا التعبير؛ وبالنسبة إليه، إن هندسة مرحلة مابعد الحداثة: «تحدث، على الأقل، عن مستويين بصورة متوازنة» وبالتوجه إلى مهندسين آخرين، وإلى أقلية مهتمة تمثل مدلولات هندسية خاصة، ولكن أيضا بالنسبة للجمهور الأكثر اتساعا، أو سكان المنطقة الذين يهتمون بشيء آخر مثل رفاهية العمارات، والعادات وطرائق العيش¹¹. إن الصروح أو العمل الفني لما بعد الحداثة يتوجه، في نفس الآن، إلى فئة صغيرة من النخب التي توظف شفرات «عالية»، وجمهور من العامة يستعمل شفرات «شعبية»¹².

يمكن قراءة هذه الفكرة من عدة زوايا؛ ففي الهندسة يكون لدينا المجموع في الذهن، من أمثلة ما بعد الحداثة التي توفر تمثل النهضة أو الباروك، أو تلك التي تؤسس لنماذج ثقافية «عليا» داخل مجموعة تبدو مستصاغة ومبدعة حتى وإن تعلق الأمر بالاستعمال الشعبي - بحسب

الوظائفية واستدراك قيمة التأثيث والسينوغرافيا. هكذا، فإن التمثيلات والحلول التي تقدمها طليعة جريئة، هي موجودة بكثرة في متحف گوگنهايم في بلباو، وهي تستقطب زوارا جردوا في تاريخ الهندسة، وتبدو «رائقة» من الزاوية الكمية. لقد كان هذا العنصر موجودا في موسيقى بيتلز، حيث لم يكن من الصدفة إذا ما كانوا قد سلكوا طريقة بورسيل Purcell (في الأسطوانة الرائعة ل كاتي بارنزيام)، وتحديدًا لأن أعينهم المسموعة والمتعة كانت توظف أنساق ثقافية وأصداء أزمنة أخرى قابلة للإدراك من قبل الأذان الموسيقية المتعلمة.

واليوم، نجد أمثلة للترميز المزدوج في الوصلات الإشهارية، مبنية كنصوص تجريبية، لم تكن في السابق مستحسنة إلا من قبل مجموعات صغيرة من هواة السينما تستقطب كل أصناف المشاهدين باختلاف الخواطر «الشعبية»، مثل الإيحاء إلى الأوضاع الجنسية، واستحضار وجه معروف، وإيقاع المونطاج والمصاحبة الموسيقية.

بفضل إعادة اكتشاف الحبكة الروائية تم قبول العديد من الأعمال الأدبية من قبل جمهور واسع كان يفترض فيه أن ينفر منها بسبب الحلول الأسلوبية الطلائعية، مثل السعي نحو المونولوج الداخلي، واللعبة الميتاسردية، وتعدد «الأصوات» المضمنة في السرد، وانقطاع المتتاليات الرمنية، وقصر السجلات الأسلوبية، والخلط بين ضمير المتكلم وضمير الغائب في البنية السردية، والخطاب غير المباشر الحر.

غير أن هذا لا يتم سوى على إحدى الخصائص المابعد حديثة، واقتراح محكيات قادرة على استقطاب فئة واسعة، وإن وطفت مرجعيات معرفية وحلولا أسلوبية «ثقافية»، أو إذا تمكنت (في أحسن الأحوال) من تأسيس الكويز بصورة غير تقليدية. إنها خاصية جد هامة وليس من الصدفة أن تحدث توجهات مرتككة لتفسيرات لدى المظرين الذين نطلق عليهم «الكتب الأكثر رواجًا» الرائقة وإن كانت تتوفر على قيم فنية، ويتصمم القارئ بواسطة القضايا أو الطرائق التي كانت في السابق حكرا على الفن النخبوي.

لم يحدث في السابق أن عرفنا ما إذا كانت القيمة الفنية للنصوص الأكثر رواجًا تدرك كرواية ذات توجه شعبي موظفة لاستراتيجيات «ثقافية»، أو كرواية «ثقافية»، ثم تصبح شعبية لأسباب عجيبة. ففي الحالة الأولى، يسعى أن تفسر الظاهرة وفقا للتحليل البنيوي للعمل، مثلا، من خلال استحضار الذوق الشعبي ونقوم باقتراح «قصة»، عادة ما تكون بوليسية تقحم القارئ معها، وتسمح بتجاوز الأشكال الأسلوبية، أو تلك التي يتم النفور منها بشكل بنيوي. أما في الحالة الثانية، فإن القصيدة مترنط بالقدرة الجمالية، أو إن شئنا بسوسولوجيا التلقي. ينبغي القول، بأن رواج قيمة فنية لا يرتبط بمشروع شعري، وإنما بتحول في انتظارات الجمهور. وعليه، فإنه لا ينبغي أن نحط من قيمة تطور غط من القراء الذين يسأمون من النصوص «السهلة» والمؤسية في الآن نفسه، أولئك الذين يتذوقون جمالية أعمال تتجاوزهم بواسطة تجربة جد ملزمة ولكنها أكثر إمتاعا، والتي تدفع إلى إعادة قراءتها مرات عدة؛ وبالتالي فإن عددا من القراء الذين يعاند الناشرون على اعتبارهم «سادجون»، نجدهم قد استطاعوا في عدة مناسبات شغل العديد من تقنيات الأدب المعاصر، ويحسون إذن، أنهم أمام قيمة فنية أكثر رواجًا مع ارتباك أقل من بعض

سوسيولوجي الأدب.

من هذا المنظور سيكون رواة قيمة فنية ما عبارة عن ظاهرة قديمة قدم العالم. فقد كانت الكوميديا الإلهية، في وقتها قيمة فنية أكثر رواجاً من دون شك، إذا ما اقتضى الأمر التسليم بالحكاية التي تقول بأن دانتي قد عاقب حدّاداً كان ينشد أبياته بصورة سيئة (فقد كان ينشدها بصورة سيئة، لكن الأهم أنه كان يعرفها). هناك نموذج آخر لقيمة أكثر رواجاً، ألا وهو شكسبير الذي كان يحكم عليه من قبل الجمهور الشعبي الذي كان يتابعه، وإن لم يقبض على مكانته وعلى مواضع توظيفه للنصوص السابقة. إن نص "الخطّاب" *Les fiancés* قد كان الأكثر رواجاً، ومع تطور مسالك التجربة، منح قليلاً لأذواق قراء الروايات القوطية والأغاني العاطفية الشعبية - ومع ذلك كان ضحية عدة طبعات مقرصنة، إلى الحد الذي دفع مانزوني إلى الالتقاء بالذوق الشعبي متتبعاً بصورة شخصية نقوش غونان لكرانطانا، وقد كانت الطبعة الثانية من "الخطّاب"، قد نشرت عام 1840. وكل الأعمال الكبرى التي وصلتنا من خلال عدد من المخطوطات والطبعات التي صدرت عقب موجة من النجاح الذي يتجاوز قراء النخبة، قد شكلت نصوصاً أكثر رواجاً من الإنيابة إلى رولان المجنون، ومن الدون كيشوت إلى بنوتشيوف؛ فالأمر إذن، لا يتعلق بظواهر عجيبة، وإنما بانعراج عادي داخل تاريخ الفن والأدب، وإن كان تفسيرها يختلف من عصر لآخر.

لتحديد الاختلافات الموحدة بين الترميز المزدوج والسحرية التناسية، اسمحرا لي أن أتناول بالحديث تجربتي الشخصية.

تبدأ رواية "اسم وردة" بالحديث عن الكيفية التي عثر بها الكاتب على مخطوط قديم. إننا نوجد في صلب التمثيل، لأن تحديد رسم المخطوط الذي عثر عليه ينتمي إلى عصر موسوم بالقداسة؛ والنتيجة المباشرة، أساً تدحل فحاة في فضاء الترميز المزدوج: فالقارئ، إذا ما أراد أن يوافق على القصة المحكية، فإنه ينبغي له أن يقبل ببعض الانطباعات العلمية والتقنية الميتاسردية على الطريقة التكعيبية؛ لأن الكاتب ليس بصدد ابتداع كل عناصر النص التي يتم التحاور معها، وإنما هو بصدد تقديمه في هيئة قوطية جديدة تنتمي إلى القرن 19. فالمخطوط الأصلي ينتمي إلى نهاية القرن الرابع عشر؛ والقارئ الشعبي لا يستطيع أن يستمتع بالسرد الذي يلي، إذا لم يقبل بلعبة دمج الأصول التي تكسب القصة هالة من الغموض على اعتبار أن الأصل لا يبدو أمراً مؤكداً.

لكن، تذكروا عنوان الصفحة التي تتحدث عن المخطوط، وهي «طبعاً، إنه مخطوط». إن لفظة «طبعاً» تشتمل على عدة طبقات، لأنها من جهة توحى بأننا نسير نحو الخطاب الأدبي، ومن جهة أخرى توحى بـ «قلق التأثير» بكوننا نحيل على مانزوني (على الأقل بالنسبة للقارئ الإيطالي) - الذي تشكل رؤيته انطلاقاً من مخطوط ينتمي إلى القرن 17؛ فكم من قارئ أدرك أو سيدرك مختلف طبقات السخرية التي تتضمنها كلمة «طبعاً»؟ وإذا ما سلمنا بعدم إدراكها، فهل بمقدوره إنهاء بقية الحكاية دون أن تفقد نكهتها؟ هكذا، فإن لفظة «طبعاً» تبين لنا ما معنى السخرية التناسية.

لنستعد الخصائص المرتبطة بالسردية مابعد الحداثيّة؛ فبالنسبة للمتأسدية يبقى من المستحيل أن لا يدرك القارئ الانطباعات الميتأسردية، بحيث يمكن أن تؤدي إلى إزعاجه، ويمكن أن يجهلها (ويقفز عليها)، ولكن مع ذلك فإنه يقر بوجودها. والأمر نفسه ينسحب على التمثل الظاهر، كما الشأن في حالة دانتي إذ يمكن أن لا يدرك القارئ بأن أرنولت دانييل يتحدث انطلاقاً من لغته الشعرية، ولكنه يرى بأنه يتحدث لغة هي غير اللغة الموظفة في الكوميديا، ومن ثم فإن دانتي ينقل شيئاً آخر. إنه ينقل اللغة البروفنسالية على الأقل.

بالنسبة للترميز المزدوج (وهنا نرى أن هذا المفهوم يشتمل على عدد من الأوجه)، يمكن أن يكون:

أ- قارئاً لا يقبل الخلط بين الوحدة الأسلوبية الصغرى والمضمون الثقافي مع الوحدات الأسلوبية الصغرى إلى جانب المضامين الشعبية، ومن ثم يرفض القراءة لأنه يدرك مسبقاً هذا الخلط؛

ب- وقارئاً يدرك بسهولة أنه يحقق إشباعاً بفعل تناوب الصعوبات والطلاقة، والتحدي والتشجيع؛

ج- وقارئاً يدرك النص من حيث هو دعوة لطيفة لاتراءى. كما تحيل هذه الدعوة على الوحدات الأسلوبية الصغرى التخويبه (وإحتمالاً، فإن الأمر يتعلق بالاستمتاع بالعمل، مع فقدان المرجعيات).

وعليه، فإن القارئ من الصف الثالث، وحده الذي يمكنه من ولوح استراتيجيات السخرية التنصيصية. وفي مواجهة هذه اللفظة «طبعاً» فإن من يدرك بالإشارة سبؤمس علاقة خاصة مع النص (أو الصوت السارد)، ومن لم يدركها فسيستمر، مع ذلك، ليجد نفسه أمام طريقتين: إما يدرك بنفسه بأن هذا المخطوط هو عبارة عن خدعة أدبية (حيث سيدوق تلك الدقة التي «تنمو» لأول مرة، باعتباره قارئاً كفاءاً)، أو كما فعل العديد في السابق، سيكتب لي رسالة ليطلب مني فيما إذا كان الأمر يتعلق بمخطوط رائع يوجد حقاً في الواقع. ومن أجل الإيضاح: ففي حال الترميز المزدوج في الهندسة، مثلاً، يمكن للزائر أن لا يرى غير صف من الأعمدة بلوحة ذات سطح القوّصرة العائر كما يفصح عن ذلك التقليد الإغريقي، ولكن يبدو ظاهرياً أن هناك تحقفاً لمنعة الانسجام، والتعددية المنظمة لهذا البناء. غير أن القارئ يدرك حمولة لفظة «طبعاً» وإغما يعرف فقط أنه بصدد قراءة شيء حول مخطوط، فتضيع منه الإحالة وتضيع السخرية اللطيفة.

يمكن للعمل أن يوفر تمثيلات نصوص الآخرين دون أن يجعل منه ذلك نموذجاً للسخرية التنصيصية. هكذا، فإن «الأرض الخراب» تفرد صفحات من الهوامش لتحديد كل إحالاته على عالم الأدب، والتاريخ، أو الأنثروبولوجيا الثقافية. والحال، أن إليوت يوظف الهوامش لغرض معين، لأنه كان يصعب عليه تصور قارئ ساذج لا يدرك أي إحالة، وبإمكانه أن يتمتع بنصه في كل مرة. وما أريد قوله، هو أن الهوامش تشكل الجزء الكامل من النص، لذلك فإن القارئ غير المثقف يمكنه الاكتفاء بتذوق النص من زاوية الإيقاع والصوت من أجل هذا الشيء الاستيهامي الذي يتمظهر على مستوى المضمون عن طريق الإدراك الغامض لهذا الشيء الآخر الذي ينبغي

فهمه مع التمتع بالنص، مثلما الحال بالسببة لذلك الذي يسمع من وراء باب متفرج، حيث لا يستشف سوى بعض التلميحات الواعدة بالكشف. أما بالنسبة لإليوت، فإن الأمر سيكون (كما يبدو لي) مرتبطاً بقراء لم ينضجوا بعد، فهو لم يكن يقصد أولئك القراء النموذجيين، أو الذين يريد أن يخلقهم.

إن حالات السخرية التناسية هي مختلفة جداً، وتميز الأشكال الأدبية. وعلى الرغم من عالميتها، فإنها تحظى بنجاح جماهيري واسع: يمكن أن يقرأ النص بصورة ساذجة دون أن يتم إدراك الإحالات التناسية، أو في صميم الوعي بهذه الإحالات، أو على الأقل الاعتقاد بمحاولة تصيد هذه الإحالات. لنأخذ مثلاً محدداً، ونفترض أنه ينبغي لنا أن نقرأ الدون كيشوت التي أعيدت كتابتها من قبل بيير مينو P. Ménaud. (إن نص هذا الأخير قابل للتأويل بخلاف نص سرفانتيس، كما أشار بورخيس). فالذي لم يسبق له أن سمع عن سرفانتيس سيحب بقصة جد مثيرة لمغامرات بطولية وكوميديّة، حيث ما تزال النكهة القشتالية تحيا بشكلها القديم الذي كتبت به. إن الذي يدرك الإحالة الثابتة لنص سرفانتيس لن يرى فقط المراسلات بين هذا النص ونص ميرو، وإنما سيدرك أيضاً السخرية الحاضرة بصورة ثابتة وحتمية لهذا الأخير.

على عكس الحالات الأكثر شيوعاً للترميز المزدوج، فإن السخرية التناسية باشتغالها على إمكانية القراءة المزدوجة، لا تستدعي كل لقراء إلى نفس الوليمة إنها تعمل على تحديدها، وتخصص بالتحديد القارئ اليقظ بشكل تناسي، من غير إقصاء أولئك الذين هم أقل تسلحاً. فإذا قام الكاتب بوضع شخصية تقول لنا نحن الاثنين، باريس!، فإن القارئ الساذج لن يحدد الإحالة البلاغية، ومع ذلك يمكنه أن يتحمس لشخصية ذات نروع نحو التحدي والشجاعة.

إن القارئ الذي لا تكون لديه دراية بقياس بالمقابل المرحع، وتدوق السخرية ليس فقط الإشارة الثقافية التي يرسلها الكاتب، وإنما آثار المهانة أو نقل الدلالة (حين تكون القولة داخل سياق مختلف عن الأصل)، والإحالة العامة للحوار المتصل الذي ينتج بين النصوص.

إذا كان يقتضي الأمر شرح قضية السخرية التناسية لطالب من السنة الأولى من التعليم الجامعي، غير متخصص، سيكون من اللازم علينا أن نقول له، انطلاقاً من هذه الاستراتيجية من التمثيلات، إن النص يقيم مستويين من القراءة؛ ولكن إذا كان الأمر يتعلق بشخص اعتاد على نظريات الأدب، فإنه سيقلق بسبب قضيتين محتملتين.

فالأولى: أنه لا علاقة للسخرية التناسية بما يمكن أن يقدمه النص، ليس فقط على مستويين، وإنما على أربعة مستويات من القراءة، بدءاً بالمستويات الحرفية، والأخلاقية، والمجازية، والضمنية، كما تعلمنا الهيرمونيطيقا الإنجليّة التي يريدنا دانتى لعمله الشعري في الرسالة XIII؟

القضية الثانية: أن لا علاقة للسخرية التناسية مع القارئ النموذجيين اللذين نتحدث عنهما السيميوطيقا النصية - خصوصاً مع إيكو - فالأول يعتبر القارئ الدلالي، أما الثاني فهو القارئ الناقد أو الجمالي؟

سأحاول أن أبين بأن الأمر يتعلق بثلاث حالات مختلفة؛ غير أن الإجابة على هاتين

القصيتين اللتين تبدوان ساذجتين ليس عملاً بلا جدوى، لأننا نوجد أمام عُرَى القراءة التي يصعب الفصل فيها.

لنمر إلى المسألة الأولى، أي نظرية المعاني المتعددة للنص. فليس من الواجب أخذ المعاني الأربعة للكتابات، بحيث يكفي النظر إلى المعنى الأخلاقي لـ «الحكايات الخرافية» Fables: فالقارئ الساذج يمكنه أن يفهم حكاية الذئب والخروف باعتبارها ملخصاً للحصومة بين الحيوان، وإن لم يادر الكاتب إلى تنبيهها بأن الأمر يتعلق بسرد الحكاية. وهو ما يجعل من الصعب إدراك الحكمة التي يحل بها درس ذو خاصية كونية مسألة مستعصية، كما لو أن هذا الأخير ينتج بالتحديد مع الحكمة الإيحائية.

إن الحضور المتزامن للمعنى الحرفي والأخلاقي يوجد في كل الكتابات السردية، وفي تلك التي يتم التشكيك في طابعها التعليمي بالنسبة للقارئ، مثل رواية بوليسية زهيدة القيمة: حتى في الرواية، فإن القارئ المعني والحساس يمكنه أن يستخلص تعاليم أخلاقية، مثل الجريمة لا تؤجر، وكل شيء يكتشف، وكل شيء يؤدي، والقانون والنظام يسيران في اتجاه الانتصار، والعقل الإنساني بمسقطه حل الغرائب الأكثر تعقيداً.

يشكل المعنى الأخلاقي في بعض الأعمال جزءاً من المعنى المباشر الذي يكونه المعنى الوحيد. ولكن حتى الرواية التي يكون فيها المستوى الأخلاقي حاصراً بقوة كما الشأن في «الخطاب»، فإن المحاولة التي من خلالها يفهم القارئ **القصة الوحيدة** تمر بجانب الدرس الأخلاقي، وهو ما يدفع الكاتب إلى الاستعانة ببعض التوصيات الوعظية التي يدرجها هنا وهناك، ليتمكن قارئ الحبكة القوطية الجديدة رفيعة الألوان من تجاوز خطر إهمال الدرس حول العناية الإلهية، وبعدم الاكتفاء باحتطاف لوسيا وموت دون رودريكي.

ما هي حقيقة استقلال المستويات في حال تصاعدها؟ هل بإمكانها قراءة الكوميديا الإلهية دون أن نستخلص العبرة الباطنية؟ أي ما يمثل جزءاً كبيراً من النقد الروائي، هل يمكن قراءة تطواف العرف دون القبض على المحتوى المجازي؟ إن القراءة السريالية الجيدة يمكنها أن تحقق ذلك، أما فيما يخص اللجنة فإننا نجد بياطريس جد مرحة وفرضت لأجل افتتان كل قارئ يجهل الدلالات العليا، والنقد الذي يستلهم معايير غائية محضة يدعونا إلى تجاهل هذا المعنى الضمني الذي تشوش لأنها كانت غريبة عن الفن تماماً، ومن ثم وجب القضاء عليها¹³.

الهوامش

* هذه نسخة منقحة من نص المداخلة التي ساهمنا بها في ندوة نظمت في هورلي خلال شهر فبراير من العام 1999

U.Eco, Lector in fabula, Tr. Myriem Bouzaher, Ed. Livre de poche 1990. -1

p.62

2- Ibid, p.64

3- Ibid; p.65

- 4- Ibid, p.65
 5- Ibid, p.65
 * ليس الطبقة الاجتماعية، بل الثقافية بالدرجة الأولى، من غير إقصاء ما هو اجتماعي نحيل، مثلاً، إلى بعض الأعمال الكبرى كـ«الدون كيشوت»، والكتابات الطلائعية التي ليس بمقدور أي كان التعامل معها.
 6=Lector in fabula, p.67-68
 ** نحيل على روايتي أمبرطو إيكو «بندول فوكو» و«اسم وردة» مثلاً
 7- Lector in fabula, p.73
 8 Ibid, p.74
 9- Ibid, p.77
 *** نحيل في هذا السياق على دراسة نشرت لنا تحت عنوان «من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي». مجلة المكر العربي. 1994
 10-Linda Hutcheon, "Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern", in N.Bouchard et V Pravadelli (éd.), Umberto Eco's Alternative (New York, lang, 1998); Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism (Londres, Routledge, 1998); Brian McHale, Constructing Postmodernism (Londres, Routledge, 1992); Remo Ceserani, "Eco's (post)modernist fiction", in Bouchard et Pravadelli, op.cit., p.148.
 * كاتب إيطالي، ولد في ميلان، وعاش بين 1785 و 1873. مؤلف رواية تاريخية تحمل عنوان «الخطاب Les fiancés» (1825-1827) التي شكلت نموذجاً للرومانسية الإيطالية. (المتروجم)
 11- Charles Jenks, The language of Post-Modern Architecture, Londres, Academy, 1977, pp.6-8.
 12- Charles Jenks, What-Modernism, Londres, Art and Design, 1986, pp 14-15 Cf aussi Charles Jenks (éd), The Post-Modern Reader, Londres, Academy Editions; New York, St Martin's Press, 1992
 13- لمعرفة كم صلتنا هذه الدراسة، أحيل في هذا الجزء على «قراءة الفردوس»

يتميز الشعر الجاهلي بسرية عظمته وانتباهه الى تلك الآثار العنية الخادعة التي استطاعت ان تثبت ديمومتها أمام العصور فتنبعث مع كل زمان بحقيقة جديدة. وقد كثرت في الآونة الأخيرة الدراسات الحديثة عن الشعر الجاهلي لاسيا دراسة الصورة كل منها يتوحي البحث في جانب من جوانبها وعلاقتها ببيئة الشاعر ومجربته الذاتية

إن قراءة الشعر الجاهلي تظهر لك جانبين أساسيين هما الجانب الكلامي والجانب التصويري، وإذا أمعنا النظر في الجانب الأخير نتوصل الى ان للشاعر الجاهلي قدرة بصرية فريدة، فهي صورته تجسد للمحيط والبيئة والمجتمع مما يجعل كل صورة على افراد تبدو ملموسة نابضة بالحس. فالملكة البصرية التي يتمتع بها الشاعر وقدرته الخارقة على التركيز في الجزئيات ابداعاً شعراً يمزج بالحركة واللون والأشكال ما إن تتداخل وتتشم داخل إطار واحد حتى يظهر منها عمل فني متكامل بدقة خطوطه ووضوح رؤياه ودرجة مراعاة

قد تتضمن القصيدة الواحدة عدة لوحات كل منها جزء متكامل بعد ذاته ويمجموعها تمنح القصيدة جوها التصويري المتناغم. كما ان هذه الصور تنتقل بأوصاف وحالات شتى وماعدا لا تنبع الصورة والتقاطها كما وردت في القصيدة لحصل على لوحة فنية قد تكون تقليدية في سبورها للموضوع وربما تكون في صلب الحداثة المعاصرة فهناك الشكل المجرد والمشمص، وهناك لواصيح والمصب وقد تسرع الصورة لأن تكون تحليطاً بالأبيض والأسود أو مجرد صريحات لونية. كل ذلك يظهر من خلال دراسة تفصيلية للصورة

اثرت ان ابدأ مشروع دراسة الصورة البصرية في الشعر الجاهلي بقصيدة تعد من أجمل ما أنجزت العبقريّة الشعرية عند العرب وهي لامية العرب للشنفرى لما تحتويه من محروقات الصور المجسدة لدخيلة الشعر كما يتمثلها من الواقع الصحراوي وعلى الرغم من دعوة الماظها وعراية مقدراتها للقارئ المعاصر إلا أن لها قدره الجاثية وتصويرية تصويرية تنفذ الى أغوار النفس وتحركها فهي أحادة في سردها رمزية في لامعقوبيتها أسيرة في تمجدها

القصيدة تعلن عن موقف فهي حكاية رجل يتمرّد فيصر ويتجرّد فيعتي وهي تجربة روحية تسعى لاستنراف قوى الحسد لنوصول الى قوة الروح ومن ثم وحدتها مع عناصر الطبيعة اللابشرية التي خأ اليها. فالشنفرى يمدن ثورته على العشرة واحتجاجه انتصاراً لكرامته، فيستبدل الشر وارضهم بالوحش

الصورة البصرية في الشعر الجاهلي:

سريالية الصورة في لامية الشنفرى

عبد مطلق

والصحراء ثم يعر إلى تلك القلاة الموحشة التي ظل الشعراء يرهونها وهم ينتقلون من مكان إلى آخر فلا يجدون ما يبدد الوحشة غير صوت يزيدها توحشاً ووربه كما يقول الأعشى

لا يسمعُ المرء فيها ما يؤنسه بالليل إلا نهم اليوم والضوفا
ولكن الشغرى لا يسر بالصحراء مروحاً عابراً بل يلوذ اليها سكناً
وماؤى فقد هرب من مجتمع البشر القاسي إلى أرض التشرّد
والصملاكة فاختار من وحشها الذهب والنهر والضيق أهلاً دون أهله
فشدّه إلى حيوانها إحساس الشمعة ووجد في عذابهم ووقوعهم
تحت سطوة الطبيعة انعكاساً لتجربته بقومه فازداد مرارة وأسى.

للتشعراء أساليبهم التي يستدل من خلالها على مواقفهم في
الحياة والمجتمع والشغرى - كما يطرح نفسه في لاميته - بدوي
مسرف في بداوته، صعلوك خشن العبارة حر غريزي التربة أبي
صادق

أقيموا بني أمي صلور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل
فقد حمت الحاجات والليل مقعرٌ وشدت لطبات مطايا وأرحل
وفي الأرض مثلي للكريم من الأدنى وفيها لمن خاف القى متمحل
لعمرك ما في الأرض ضيق على أصري سري راغباً أورايباً وهو يعقل
وفي دونكم أهلون سيد ععلس وارقط رهلول وعرفاء جبال
هم الرهط لاستودع السرفائع لديهم ولا الخاتي بياجر يخذل
بهذه الكلمات النابتة كالحبال الوعرة كالحبال الشاغرة كالحبال
يعلن الشغرى ثورته على العشيرة وهذا التوتر يمس في تصوير
مشاهد الطبيعة ووحشها فتتكامل الصورة وهي تتنقل بين وصف
الأرض والنتاج ليلاً ونهاراً في الحر والمطر فيجسد صورته تجسداً حياً
فيه من الدقة والامانة ما يقرب القارئ من صورة تلك الطبيعة
القاسية عبر اللغة الخشنة والقافية المعبرة والإيقاع المتعل وحركته
المتذبذبة بين الشد والارتخاء كي انه يتعرض لبيان صعات المجتمع
القبلي وعاداته وغزواته ونهبه وأذاه ثم القهر بنفسه وتعاليه وأخيراً
صبره على الجوع والتشرّد. فالقصيدة حدث عتد ومشوق ملي
بالحركة تتمثل فيه كل شاردة خفية ومرئية

يقول الأستاذ يوسف اليوسف ضمن فصل خاص عن لامية
العرب في كتابه مقالات في الشعر الجاهلي حول السمة التجسيدية
لكلمة في اللامية. «تلحاً اللامية إلى مفردات من النمط
التجسدي لتحقيق غاية أساسية هي فحص موهرات اللاشعور عبر
تشخيص المشاعر والصراعات التحتانية ومن خلال هذه
الخصيصة التجسيدية للالفاظ نملك ان نثير أحاسيس الشاعر

الناشطة. ان هذه السمة تعني الاعتداد على التصوير البصري قبل
كل شيء. ص ٢٥٥

وفي مكان آخر من الكتاب وتحت عنوان الخيال والتصوير يقول
الأستاذ يوسف اليوسف:

«وأياً ماكان الشأن فإن اللامية لا ينهض التصوير فيها على مبدأ
عام واحد ولكن المبدأ الأشد بروراً والأكثر عمومية عن سواء هو أن
الخيال فيها نزاع إلى تجسيد الانفعالات ومسرحتها، وإلى تشخيص
المحتويات النفسية أي تحويلها إلى شخصيات واحداث دامية. »
ثم يقول. «وإذا كانت لا منطقية العلاقة بين الالفاظ هي أساس
التصوير العظيم كما اعتقد وكما بينت في مقالات سابقة فإن
الشغرى كثيراً ما يحقق النجاح في مضمار التصوير. ص ٢٧٧

تتوخى دقة الوصف التي تتأزها اللامية رسم صورة واقعية تبدو
شدة صدقها وأمانتها في المواءمة بين قسوة اللفظ وقسوة الحال
ولكي يمنح الصورة مداها التعبيري إلى أقصى حد فإنه يلجأ إلى
تجسيد الفكرة وخلق حالة من التضاد والملا معقولة ليضعها في إطار
دراماتيكي مؤثر وهو هنا لا يقتصر على رسم لوحة ذات أبعاد
ملموسة محسوسة يستحدم فيها أشكالاً من واقع تلك البيئة حيواناً
كان أم نباتاً أم طبيعة أرضية بل انه يلجأ كذلك إلى تجسيد المجردات
وانستها كما انه يلجأ إلى استخدام الصوت والحركة في الوصف عما
يجعله، في حالة مسرحه الحدث، أقرب إلى الصنعة السينائية منه
إلى اللوحة الساكنة

يلتقي الشغرى مع السرياليين في أكثر من حالة - فهو يلتقي
معهم في ثورية القصد أولاً وفي الصراع الضاري بين قوى الروح
وشروط الحياة ثانياً ثم في لا معقولة الصورة وإبداعها المعنوي ثالثاً
وأخيراً في مسرحه الحدث وتصويره بالحركة والانفعال والصورة أو
مجموعة الصور التي تصممها اللامية تقود الشاعر إلى ذروة ما يسعى
إليه وهو اتحاده بالطبيعة وتطويعها لسيطرته مؤكداً بذلك قدرته على
التوصل إلى ذلك التكامل بين واقعين. غير أنه في الوقت نفسه
يكشف عن تلك الحسالة السلبية التي سقطت في أسرارها كل من
الشغري وبعض السرياليين. ونعني هنا لا يمتنا سوى الموقف
لإبداع التصويري والامساك بالقدرة التشكيلية التي ابتكرها
غيلة الشاعر وجسدتها لاميته فقد استطاع الشغرى أن يتمثل
الوضع النفسي البشري مستخدماً عناصر من الواقع المحيط به
فأبدع صورة تجمع بين التناقض واللامعقولة من أجل التوصل إلى
كها في فريد

يشير أندريه برتون في بيانه السرياني الاول الى ضرورة التعبير بصرياً عن الادراك الداخلي وكشف الوعي عن قوى الحياة الروحية وما السامية الا رسم واقعي لصورة ماثلة في العكر، فالشغري يشور على عسيرته احتجاجاً والتصرد على الواقع والخروج منه الى الطبيعة سمة رومانسية يلتقي معها السرياني غير أن الاول ينظر الى العالم الجميل بكآبة بينما يلجأ السرياني، من خلال سحرته المريّة، الى إيجاد وحدة عاطفية تجمع بين الواقع والملاوق، بين الوعي واللاوعي.

على امتداد القصيدة التي تبلغ ثمانية وستين بيتاً يرسم الشغري صورة مفصلة عن واقعه النفسي والوصعي، اذ قلما تخلو الابيات من تصوير لمكان أولشي. ولكن ذلك وحده لا يكفي لرسم اللوحة التي تنوعى الوصول اليها من خلال هذه المحاوله. ولكن مرجع الايات ثم الاخذ بالمطرافها جميعاً يصنعنا أمام اللوحة الواحدة هناك الى جانب الصور الصغيرة المتفرقة يمكننا استخراج أربع مجموعات تصويرية أساسية اذا تتبعنا عناصرها نستطيع ان نضع ضمن إطار واحد لوحة فنية متكاملة ذات بعد واقعي رمزي. بل إن الشغري التمسك جداً بدقة التفاصيل ومنابتها ما ان يضع لمسته على الشيء حتى يكسبه بعداً تعبيرياً خفياً مما يجعل لوحته الفنية على قدرها فيها من واقعية في التصوير تبدو اقرب الى الأجواء السريالية. فالشاعر يتلعلل في عناصر الطبيعة ولكنه يبقى محافظاً على فردية فنيّة وشكلياً بالرغم من أن دواخله تكتسب صفة تلك العناصر وتتحد بها اتحاداً عضوياً.

واللوحات الأربع الرئيسية في السامية تنصدي كل منها لموضوع يختلف شكلاً ويقرب بعضه من بعض في المضمون وهي تشمل الصورة الشخصية للشاعر، مجموعة الدئاب، مجموعة القمل ثم مجموعة الطباء والوعول. وفي هذه المجاميع يبرز الشاعر عناصراً أساسية في التكوين ومحوراً تتشكل حوله باقي عناصر اللوحة ووحداتها المتفرقة. ولتتبع الصورة وجمع أجزائها من داخل القصيدة - خصوصاً لرسم الصورة الشخصية - فإن الامر يتطلب انتقاء الابيات دون التقيد بموقعها وتسلسلها داخل القصيدة وكذلك الامر بالنسبة للصور الاخرى وإن كانت صور المجاميع الحيوانية قد جاءت متوالية في القصيدة بالاساس:

١ - الصورة الشخصية:

يصف الشاعر نفسه في أكثر من مكان، وأقصد بالوصف هنا

هيشه الخارجية. فالقصيدة بشكل عام تتركز على ذات الشاعر تركيزاً شديداً غير أن الملامح التي يمكن عن طريقها التعرف الى شكله تظهر من خلال تسميه بصفاته ومؤهلاته الحسدية والذهنية وتتبعها توسعاً ان تمثل حجم الجسم والاعراف والرأس ثم الشعر واللباس. فالشغري كما جاء في القصيدة رجل نازل الجسد تكاد ترى من شدة نحوله حروف فقار الظهر ورؤوس الاصلاخ التي يصفها باليباس. ووصف جسده بالنحول يرد في أكثر من مكان لانه مرتبط بشدة الجوع الذي يعانيه لذا فهو - أي الجوع - محور ينطلق منه الى صور أخرى غاية في الدراماتيكية سأتي عليها فيما بعد. بل ان تجسيد الحالة يسحب الى تجسيد مجردات أخرى كالخوف والظلام والمطر فيقول في معرض حديثه عن عرواته النبيلة التي يلجأ اليها بدافع الجوع:

وليّة نحس يصطلي القوس ربها واقطعه اللاتي بها يتنبل
دعست على غطش ويطش وصحبي

سمار وارزير ووجر وافكل

فهو في ليلة شديدة البرد قد تدفع المرء الى اشعال قوسه ليتدفأ به بطناً الشاعر على الظلمة والمطر الخفيف ويصحبته حرارة في الخوف من شدة الجوع ويرد يمزج جسده وخوف ورعدة. فقد جعل الظلمة والمطر اوصافاً قاسية يطأها دون اكتراث لما يعانيه كما جعل الخوف والبرد والرعدة صحبته ورفاقه في هذه الرحلة.

وحين يصف لنا تعفقه عن الجوع وشجاعته وبأسه وكبر ياه فإنه يرسم بالمقابل صورة أخرى لتقيضه المتقاعص الذي لا عمل له إلا التطيب والتكحل، وهي صورة كاريكاتورية عن شخصية يحقرها ويأنف ان يكون مثلاً فيقول:

ولست بمهيف يعني سوامه مجدده سفاسها وهي هيل
ولاجبها اكهي مرب بعمره يطالها في شأنه كيف يعمل
ولاخسر هيق كان فزاده يظل به المكاه يملو ويسفل
ولاغالف داريه متعزل يروح ويغسل داهنا يتكحل
ولست بعمل شره دون خيره ألف اذا ما رعته احتساج احزل

ولست بمحيار الظلام اذا انتحت

هدى الموجل العفيف بيها هوجل

بهذه اللهجة الساخرة يرسم لنا صورة رجل ناعم يتعيب الصعاب فيقول. إنه لا يخاف العطش كما يخافه غيره من الرعاة

ولاجبان ضعيف يستشير امراته في كل اموره ولا هو ذلك الخائف المضطرب الذي يندو وكان قلبه من شدة الخفقان ، معلق بطائر يعلو به ويبسط - ونحن هنا ازاء صورة داخل صورة - ثم انه ليس ممن يختلف عن تلبية النداء فيبقى متلهياً يقاذل النساء وقد تدهن وتطيب واكتحل ولا هو بالمعجز الضعيف الذي يحول شره بينه وبين الخير ، واخيراً فالظلام لا يجبره ويضل كما يفضل غيره . نحن هنا ازاء شخصية على جانب من الهندسة والنعمية وما ذلك الا تمهيد للصورة النقيض الوعرة المظهر الخشنة والتي هي صورة الشاعر اذا الامعز الصوان لاقي مناسب تطاير منها قاذح ومقلقل فالشاعر ذو الجسد الصلب له قدم كالخجر اذا وقعت على حجر اخر يقدح ناراً وهي صلابة متأينة من شدة بأسه ومقاومته اذ يقول اديم مطال الجوع حتى اميته - وأصررت عنه الذكر صفحاً فأذهل وأسفت ترب الارض كيلا يرى له - على من الطول امرؤ متطول

ثم يقول

وأطوي على الخمص الحوايا كما انطوت

خيطة ماري تقار وتمتل

انه يلجأ الى قدرة التركيز النفسي كالتصوف فيدخل عن الخوف ويعصره عنه ، بل يأكل التراب ولا يمد يده لسان ، فيطوي بطنه بإحكام كما يطوي قاتل الخيوط خيطة بالحكام - واديعن في وصف جسده يقول في مكان آخر من القصيدة وألف وجه الارض عند اقتراشها بأهدأ تنبيه سناسن فحل

واعدل منحوضاً كأن فصوصه كعاب دحاه لا عب فهي مثل تكاد ترى عظام ظهره وأصلاعه اذ يتوسدها على الأرض بل كأن فواصل عظامه كعاب بيد لاعب يسطها فتتصب امامه . بعد أن نحصل على تخطيط خارجي لميكمل جسمه الناتئ العظام يصف لنا في مكان اخر عظم ساقيه اذ يقول :-

وغرق كظهر الترس قفر قطعته بماملتين ظهره ليس يعمل انه يسلك ارضاً قفراً واسعة لم يسلكها غيره من قبل يقطعها على سابقين (هاملتين) مما يوحي بعظم الساق وصلابتها ولعل ذلك يجعلنا نترك سر قدرته على الغزو السريع الحافظ والحركة الخفية حتى ان ذلك يغدو مثير حيرة السكان اذ لا يدرون أهو ذئب ام صبيح

أهو قطاة أم صقر ، أهو من الانس أم الجن .

ثم يجسد لنا الشاعر شكل رأسه ووجهه فيقول :-

ويوم من الشمري يذوب لمابه أفاعيه في رمضائه تململ نصبت له وجهي ولاكن دونه ولاستر إلا الاحمي المرعبل أنه يمنحنا هذه الحسية التعبيرية جاتياً من البيئة التي يعيشها : صحراء لاهية تحمل الانمي تصطلي بنار الرمل من شدة الحر . بل ان هذه الحرارة كفيلة بأن تجعل كل شيء يسيل تحت وطأتها ولكن الشاعر يقف ازاء هذا السيف البتار عاري الوجه لا يستره لثام فيتعداه كما تمحدي من قبل وحوش الصحراء وسباعها يضاف الى ذلك ان الشاعر لا يتردى من قبل وحوش الصحراء وسباعها يضاف الى بعد ذلك ينتقل الشفري الى وصف شعره الطويل الملبد الذي اذا هبت عليه الريح يتطاير كما تتطاير اللبائن لان هذا الشعر لم يعرف لدن ولا العسل ولا الفلي

تكاد الصورة هنا تقترب من الاكتمال اذا وضعنا أجزءها في المكان المناسب فيدولنا شكله واضح الملامح الا بنا ليد من العودة الى بداية القصيدة لاستعادة بيتين يصيها الى المظهر الخارجي لشم الصورة كما ارادها الشفري : فالشاعر يخرج الى الصحراء بصحة ثلاثة :

ثلاثة اصطحاف فؤاد مشيع وأبيض اصليت وصفره عطليل هتوف من اللبس المتون يزيبها رصائع قد يبطت اليها وعمل اصحابه الثلاثة هم : قوس رشيق مردان وسيف صقيل وقلب لا يعرف الخوف . الا ان لسيف نجده مشلوداً الى جسد الشاعر بحباله ويتدلى الى جانبه غمد مرصع . هذه العدة اذا ماتصورتها مضافة الى هيئة الشاعر السابق وصفه من ثياب مهلهلة وشعر شعث وجسد نحيل نكون فعلاً ازاء صورة فريدة في تناقضها وعرايتها صورة يتجسد جوهرها المتين في صلابة الغسيات وقوة التحدي بينا لا يسم مظهرها لا على ففر المظهر وضعفه

٢ - لوحة الذئاب

لتسع صورة تمثل مجموعة الذئاب وتجمع في تكوينها بين واقعية المشهد وإيماءاته الرمزية يسعى الأخذ بمجموعة أبيات يتفرد كل منها في تصوير حالة معينة ولكنها تشكل مجتمعة الخطوط الأساسية لبناء اللوحة المتكئة قتيلاً . يتقل بنا الشاعر في القصيدة من حالة وصفه للذئوع وتعمقه عن مديده لئلا يحد حيث يمد كل جشع ، الى تجسيد

حالة الجوع هذه والامعان في التعبير عنها يخلق المعادل الموسوعي . إنه يسمح الصورة بعداً انسانياً أبعد مدى وأقرب تصوراً عن طريق معالجته معالجة بصرية بحتة . فيتخذ الذئب بدلاً عن وصف ذاته معلناً أنه ، وهو الموجود ضمن هذا المجتمع اللابشري ، قد غدا أحد الذئاب الجائعة يعاني ما تعاني

واضخو على القوت الزهيد كما غدا أزل تهاداه التائف أطلحل غدا طلوياً يمارض الريح هالفاً ينفوت بأذئاب الشهاب ويمسل قليلاً لواء الجوع من حيث أمه دغها فاجابته نظائره نحل مهلهلة شيب الوجوه كأنها قداح يكفي ياسر تنقلل أو الخشرم البعوث حثت دهره عتابض اوداهن سام ممسل مهرته موه كأن شوقها شقوق المعصى كالحبات ويسل فضج وضجت بالبراح كأنها وإياه نوح فوق عليها فكل وأغضى وأغضت واتى واتت به

مراميل عزاءها وعزته مرسل

شكا وشكت ثم ارضوى بعد وارصوت

والصبر إن لم ينفع الشكو أجل

وفاء وفاءت بادرات وكلها

على نكظ بما يكابد عجل

حين يصبح مكتفياً بزهيد القوت فإنه بذلك يغدو أحد الذئاب الجائعة وينحوتها بل يغدو هنا ذئباً يقطع الشهاب والقفار مهتز الجسد من شدة وهنه ، أطلحل اللون - أي لونه ابيض مغبر - الصورة تبدأ بوصف شكل الذئب الواحد منهم ثم تلتزم مع بعضها فتظهر نظائر هذا الذئب وتشكل بذلك مجموعة ذئاب كلها تاحلة الجسد كاحلة تلتص حوله وقد جمعتهم مصيبة واحدة والشاعر يمعن هنا في تصوير التحول لاجئاً مرة أخرى الى الصوت فيقول ان الذئاب من شدة ضعفها تكاد تسمع قلقلة عظامها وهي تسير بل يذهب الى أبعد من ذلك فيعطي للتجمع صفة صوتية أخرى اد يقول ان تليتهم لنداء أخيه الذئب ووصولهم مرة واحدة يشبه دوى النحل وهو مقل على العسل . ولرسم شكل الذئب بالاصافة الى عنصرى الهيكل واللون ، فإن الشاعر ، بتجسيده تأثير الجوع على هذا الحيوان يصف افواه الذئاب التي اهلكها الجوع والعطش

بأنها (كالحبات ويسل) أي غدت مسوده كالمعصى المشقوقة بل ان كلمة يسل توحى بمنظر كربه مرف .

يعود للصوت فيقول الشاعر : فضج وضجت - أي انه استعوي رفاهه فاستجابوا وبذلك غدا الشاعر العنصر الاساس في اللوحة والشكل المميز الذي منه نشأت اللوحة ومنه ستكون عناصرها ويتطور تعبيرها . يتجمع الذئاب . . يتأوجون ونحن هنا ازاء حركة جديدة للتلويح ينبغي رفع العتق فهم في حركة واحدة يرفعون اعناقهم ويقيمون هذا المأتم الكبير الذي يستمرخون فيه الطبيعة . وحين تأتي الى البيت العاشر من النص السابق يصل بنا الشاعر الى حالة اليأس التي توصل اليها الذئاب : اذ لاجدوى من الصراخ وعليهم ان يفرقوا ويعودوا من حيث أتوا

اذا استئنا الحس الانساني في هذه الصورة التي تجلت فيها قدرة الشاعر حين ضممتها عاطفته المتأججة الدائمة النزوع الى ما يقف معه ويتجاوب وإياه في المجتمع الانساني فإننا نبقى ازاء مشهد دراماتيكي تخرج فيه الصورة بالحركة والصوت . فاللوحة هنا تظهر فيها عناصر الشكل والدون متمزجة بالتعبير وإذا معنا البحث في التفاصيل وتبيننا هدف الشاعر في ايجاد الصورة لوجدناها تتمحور حوله وبذلك يكتسب هذا التشكيل الواقعي بعداً رمزياً يعززه اللون الابيض الترابي الذي هو لون الذئاب منعكساً على امتداد السطح المترامي الاطراف . وإذا هلمنا بان احداث الصورة كما تدل عليه القصيدة قد وقعت في اول الصباح حين يكون الضوء صافياً وقرائناً فإن لون الارض الرصاصي المشرب بالصفرة قد يزيد في تعميق البعد الميتافيزيقي الذي توحى به حادة المسافات اللامتناهية

٣ - لوحة القطا

هذه اللوحة تبدو اقرب الى الحس السيميائي منها الى اللوحة الساكنة ، لما تضمنته من سرعة الحركة ورفافة الصوت واعداد الطير الكبيرة . تنشأ الصورة حين يحاول الشاعر أن يبين لنا ، ضمن ما يبين من قدراته وتفوقه على قسوة الطبيعة حين تحدى الجوع والعطش غدا اشد قدرة من طير هذه الغلاب ووحشها في اصطيد ورقه والحفاظ على حياته . فحين يدمع دركة ماء فإنه يعدو (سرع من الطير لارتدادها .

وتثرب آساري القطا الكندو بعدما سرت قراً احتلالها تتصلصل همت وهمت وابتندريا وأسذلت وشمرمي هدرط متمهل

هوليت عنها وهي تكسب لعصره - يباشره منها ذقون وحوصر

لقد اختلف الموضوع وتشابه المضمون كما تغير مزاج اللوحة فالقطا اجتار مسافة ليرتاد الماء وتكاد تسمع (صلصلة) احشائهم من شدة العطش لقد ارشى الجراح وجاء متباطئاً على عكس الشاعر الذي شمر ثوبه فوصل الى الماء وشرب منه فلم يبق للطير غير بعضه - هذه اللوحة الساحرة ذات الحس السريالي تقع في شقين فهي أولاً تمثل الطيور وحلقه وقد اسنلت الجراح وتباطأت في الحركة وعلى الارض يسابقها الشاعر وحين يرد ويعود تتساقط هي بعده فوق الماء وهنا نأتي على الشق الثاني من الصورة

كان وغامها حجرية وحوله - أضاميم من سحر القائل برل توافين من شتى اليه فضمها - كما ضم ادواء الاصايرم مهمل فعبت غشاشاً ثم مرت كأنها - مع الصبح ركب من أحاضة مجفل لقد تجمع القط من كل مكان كما تتجمع قوائل المسافير ونب عنهم صوت ضاج كما لو كانوا يرغول فيما بينهم لابل انهم كقطيع ابل تراحت حول الماء ، شربت بسرعة وخوف ثم عادت مسرعة من حيث انت

٤ - لوحة الظباء والوعول

يقول والاس هاولي في كتابه «عصر السريالية» - ب عمس تعاليم السريالية تدور حول الوحدة والتوحيد «ولا أجدهم يوماً في لامية الشغرى من تعريف والاس هاولي هذا - فبعد أن قطعنا الشاعر هذا الشوط البعيد ، جاء يعلن عن حالة تصالح مع محيطه مها هو يقطع القمر اسماً بيننا تعدوا الايائل وتروح من حوله بعد أن ألقت وجوده بينها . وحين يحمل الاصيل يعتصم على جبل وتلعب الايائل من حوله كأنهن عذارى يرتدين بهن الثياب .

ترود الاراوي الصبح حولي كأنها - عذارى عليهن الملاء المدليل ويركدن بالاصال حولي كأنني - من العصم ادق ينتحي الكبح أعفل

لقد اتسب كل شيء واستكن له وما هو يدخل الانثى الى هذا العالم من خلال صورة الظبية . إنه لم يعد واحداً من هذه الايائل حسب بل غدا سيدها وبؤرة تجمعها كما سبق وان غدا دنياً يقود موكب عزائهم

فالاراوي (الصبح) اللاني يشوب افرعهن اليباض والسواد يراهن الشاعر عذارى يرتدين الثواباً مذهبة للتيقن حوله كما لوكن يتوددن اليه وهو مسترخي على الجبل وكأنه وحل متوج . لقد وصل الى حالة من الامان والسلام حين غدا كل شيء طوح امره

انتنا يازاء لوحة فنية تكاد تتوفر فيها جل العناصر الفنية كالشكل واللون والابعد . فمن اذ يجسد الشاعر في شخصية الوعل تكاد تصور مخلوقاً اسطورياً يجمع بين الانسان والوحش . هو مخلوق قد يدكرنا بالشور المضحك او ابي الهول . من حول هذا المخلوق تنتشر مجموعة ايائل تتعدد باللونين الابيض والاسود بينما يتحدد جو الصورة بشكل عام وفق الزمن الذي يجري فيه الحدث - وهو الاصيل - كما يتحدد مزاجها بجزج اللون الارجواني الذي ينتشر عادة في الافاق اثر تزوج الشمس للمغيب يشويه شيء من المدكنه التي تضفي عليه تدرجات لونية تنتشر في افاق لامتناهية . وللون هنا دلالة الحبة الانعالية ولاشك

واذا ما تدارسنا البناء الخارجي للتكوين فانتا نلمس تناسقاً في تنظيم الاجزاء وتوزيعها على المساحة الارضية . فهناك الموضوع الرئيس الذي يمثل شخص الشاعر وقد تربع على سفح الجبل تحيط به الظباء في منزلة ادنى ليأخذ شكلهم مجتمعاً تكويناً هرمياً . ثم ان كلمة (أدق) تعني الوعل الكبير ذا القرون وبذلك تغدو صورة الوعل بعد ذاتها مشحونة واصحة الخطوط والحجم بينا الظباء وهي أصغر حجماً ، تحتل موقعا دون موقعه . وادا عدنا الى القصيدة نجد ان الوعل ليس حيواناً بالمعنى الحقيقي وانما هو انسان في هيئة وحش قوي وبذلك تكون ازاء مخلوق غريب ووجوده في الصورة على هذا الشكل يحقق الشرط السريالي في اللوحة إذ لو كان مخلوقاً بشرياً اعتيادياً لالتحلت الصورة صفة رسم منظر طبيعي جد مألوف ولكن هذا المرح بين المقول وغير المقول هو الذي حقق للصورة فرادتها وعمق مفزاتها

ان العزلة لم تحول الشغرى الى صرصار كم حولت كافكا بل منحتة عصمة وقوة . كما ان نفوره من المجتمع البشري جعله يبحث عن شكل اخر من اشكال التعايش فاتحد مع الوحش وتوصل الى وحدة اكبر حين اصبح جزءاً من الطبيعة .

سونيتات شكسبير

ترجمة: كمال أبودب
قراءة: كوثر خليل (*)

وقد نظم هو ومجموعة الشعراء من حوله إحدى وثلاثين سونيتاً ص 34. وهكذا يكون أصل السونيت عربياً انتقل إلى التراث الإنجليزي من نصوص مترجمة عن الإيطالية وأصلها العربي «السمط» أو تحريف «نصت» من الإنصات ص 36 لأن السونيت في الأساس قطعة مُعانة. أما عن بنية السونيت فقد اكتشف د. كمال أبودب أن السونيت المؤلف من 14 بيتاً هي في الواقع سلسلة مردوجات تشكل سبيطراً يمكن أن تكتب بنظام الشطرين العربي كما يلي: 2 2 43 43 65 65 77 وهو نظام متع في الشعر العربي وله نماذج عديدة في الموشحات (...). على صعيد آخر دراسة الدلالة والفكرية، تتميز بنية السونيت بتغير يشبه «مثنى» في العنق، ثلثه منها وكثيراً ما تأتي في البيت التاسع وهي أيضاً تشكل انقلاباً في المقولة التي تكون قد تشكلت حتى تلك اللحظة أو نقضاً لها أو ردّها عليها أي انعطاف عنها بشكل أو آخر وقد تحدث هذه العنق في المقام الختامي خصوصاً في سونيتات شكسبير لكن موقع النقل الدلالي والكثافة والتركيب المعكروني الدعوي في السونيت هو دونما شك الفقرة المردوجة الخاتمة التي تتميز عن كل ما سبق دلالةً -فكرية أو شعورية- كما تتميز في لغتها وفي لتفهم فيها إذ تكون كما أشرت ذات قافية واحدة في لستين. وبهذه الخصائص تكون هذه المردوجة التي يشبهها أحد الباحثين الإنجليز بـ «السداقة» التي تسدّ فارورة مفتوحة أو

فعل الترجمة فعل تاريخي لا يقتصر على ظاهر النص وتحويله من معجم لغة إلى معجم لغة أخرى مهما كان هذا الفعل دقيقاً وهاماً، ولكن وضع النصوص في سياقها الحقيقي ونسبتها إلى أصلها الروحي ورصد الإمكانيات التاريخية لتلاقح النصوص في علاقة الشعوب ببعضها وهذا مما لا نقوله النصوص التاريخية، من سوح به النص في حصة مكشوفة مادرة مع قارئ عاشق هو ب بعضي لرحمة مقامه الأسمى فالنص يحمل حيرته الجلية لي كمنه ومناضيه وبين سطوره وقد عمل الدكتور كمال أبودب على ترجمة سونيتات شكسبير في صير أبحاث وهذه البحث شريفة وللآداب الأخرى على حدّ السواء متبعا أصول الترميز في هذه النصوص بحثاً عن أب حقيقي وفرّ هذا الالتفات من العربية إلى الإنجليزية وقد كان «صقليا عاشق في فترة قريبة العهد حدا من الحكم العربي لصقلية وكان قريباً في الزمن من ابن حمدس الصقلي (من حوالي 1056-حوالي 1133)، بل إنه عاشق في المقاطعة نفسها التي عاش فيها ابن حمدس قبله وهي مبراكوز. وقد اشتهر ابن حمدس بالشعر الذي كتبه حيناً إلى صقلية بعد خروجه منها واسم هذا الشاعر جياكومو دالتيينو ويكتب أيضاً «التبني»، وقد عاش في بلاط فرينريك الثاني (1194 - 1250) وعمل لفترة من الزمن حاكماً للقلعة الصقلية المسماة «كارسيليتو» والأهم من ذلك أنه كان زعيم المجموعة لأربى من الشعراء الإيطاليين

(*) باحثة، تونس

القبعة التي تغطي رأساً مكشوقاً فهي حتماً في كلتا الحالتين) صورة دقيقة لـ«الخرجة» في الموشح كما يصورها ابن سناء الملك (1155 - 1211) ص 27 - 28.

نقد عزب د. كمال أبو ديب شكسبير نصاً وروحاً بعد مجهود بحثي مُضنّ تنعّ فيه المئات العربية لجنس السونيت ونغمصلات الابداع التاريخية والعلمية لدى الرجل فجاءت صُورُهُ الشعرية حقيقية رغم الترجمة، غريبة رغم صورتها الانجليزية راقية في أندلسها الأولى دون تكلف إلا غلالة رومن شديدة كغود على سدة لـ«حياة لا تفتي» ص 176.

قراءة في سونيات شكسبير :

إن حياة الإنسان عند شكسبير هي، كما لدى العديد من شعراء الرومنطيقية، حياة الرهرة ولكنه أعمق من شعراء الفرنسية في تحليل هذا العدد فهو يقول بكثير من الجمال «لأن مظهرها (الورود) هو فصيلتها الوحيدة/ فهي لحيا دوماً إعواء وتسل دون إحلال/ وتموت وحيدة، أم الورود الخلو فلا تعمل ذلك/ فمن ميثانها خلوه تصنع فصص اعطروا/ وكلنا شائت أنت، أيها «بقي الجسم الحبيب/ حين يزوي ذلك، فإن شعري سيقطر حقيقته» سونيت الجمال الباطن (***) ص 54 ص 100

إن الخلود في الشعر يُرمز عبر محور الذاكرة وذكره الكلمات القوية والسمعية والبصرية والدوقة والمسية والشقية ومن خلال رسائل الحب لاحتفلة براس الحوس يقع تثبيت الفكرة فيتصق المحبوب بصور جسمية تظل عالقة في ذهن القارئ وتلتبس بتجربة عاشها أو يتصق في سره أن يعيشها ويتحرر من حلالها كذات فردية ويتعرف على الآخر المقوص فيه. إن الواحد (مذكر ومؤنث) هو الكفيل الوحيد بالانتصار على «قوة القضاء الحزينة» سونيت الجبر اللاأ، 65 ص 104، وهذا التوحيد لا يتم وجودي ونفسياً إلا في علاقة الحب الذي يكون سُماً للمعرفة من المحبوب الإنسان إلى المحبوب الخلق لموجود والإنسان، وهو ما يعتبره ميشال فوكو تفسيراً للحب العذري، فالحب العذري ليس الحب الذي ينكر الجسد بل هو الذي يرتقي بالحب من المادة إلى الروح، من الصورة إلى الأصل، من المخلوق إلى الخالق «و هكذا أتصور جوعاً وأربم يوماً بعد يوم إما أنا مُتخضم بكل شيء أو حاوٍ من كل شيء» سونيت أحوال العاشق 75 ص 107.

إن هاجس الموت لدى شكسبير يجرح روحيته المتضخمة حتى أنه يغبط ذات المحبوب على خلوده في شعره «إم أن أعيش لأكتب شهادة قبرك/ أو تبقى أنت بعدي، وأن أفتتح في أعماق الثرى/ إن الموت عاجز عن أن يحوذك من هنا/ أم أنا فإن كل شيء مني سيُسي/ إسمك منذ الآن ستكون له الحياة الأبدية/ أما أن فدا أن أرحل حتى أموت بالنسبة للعالم كله/ والأرض لن تمنحني سوى قبر عادي/ أما أنت فأنت ستتمدد في ضريح في عبون الخلق/ وسيكون نصيبك التذكاري شعري المرفق/ الذي ستقرأه مرة بعد مرة عبون لم توبد بعد/ ونطق بوجودك الأنة ستأتي في مستقبل الأيام/ حين يكون كل من يتنفسون الآن قد ماتوا/ أنت ستحيا أبداً (تلك هي مزية قلمي العظمى)/ حيث تنفس الحياة بذرة عنقوتها في أفواه ابشيرة سونيت هوه السين 81 ص 108، وكأن اسم الملعون ميطل في ذكره حياة القدمة أكثر من ذاكرة الكاتب نفسه» وكان ما يفيظه شكسبير حقاً ليس حياة في أبيات بل الحب نفسه الذي يستعسه المحبوب عمر قلوب كل من يقرأ شعر شكسبير «شاعر دلي» (كل شاعر) يظن أنه غير محبوب كعبد، «حب واثوب في فطره خطان متوازيان يميزان نفس شجرة ولا يفرقن» وإشكال الحب بالنسبة له إشكال وجودي قبل أن يكون جنسياً لأن عصب العلاقة بالنسبة إليه عاطفي/ جذلي/ وجودي قبل أن يكون مادياً جنسياً.

إن الحب لدى شكسبير هو فخر الوجود، إنه مرآة الأنا وحياتها الحقيقية- إن وجد- وعرفت عليه النيات فيصير كل ما عداه عياب ذلك السني والهياء «كل النهارات لبا لتعني إلى أن أراك/ والليالي نهارات لامعة حين تجنوك لي الأحلام» سونيت نعيم الحلم 43 ص 99. فأحلام البقطة للشاعر حياة مكتملة يستلعي فيها في الواقع وبها يُعدي تجربته الابداعية إذا استطاع بالكتابة أن يجعل منها رافداً للمخيل وخلق واقع صحايت للواقع المعاش.

إن خوف الشاعر من الزمن خوف من الفناء، وهذا يواجهه بالقصيد الخالد الذي يستمد فيه كل طاقته وعمرته، لأنه بذلك يعطل مرور الزمن عند القراءة «على الأقل- كما أنه يهبه عند القراءة نفسها حياة ثانية إن بالفهم أو بالشعور والشاعر يحارب الفناء بالنسل أيضاً لأن فيه يعيد الإنسان خلق صورته ويتجدد في ازمته لاحقة وهو ما لا

بملكه بكيانه الناقص الفاني وأساس هذين المعين (الابداع الشعري، النسل) هو الحب لأنه الوصفة السحرية للخلود بل الشباب الخلد «أنت أيها الزمن المفترس» (..) اخلق مواسم للغيظة ومواسم للصجعة وأنت تهرع عابرا/ وافعل ما تشاء يا خاطف القدمين يا زمن/ بالعالم الشاسع وبكل حلاوانه السائرة إلى أفول/ لكن ثمة جربة نكراء واحدة أدعك أن ترتكبها/ لا تحترق بعناقك جين حبيبي الجميل/ ولا ترسمن عليه التجاعيد بقلمك العتيق/ واسمح له أن لا يمتهن في مجرايك/ ليظل النموذج للجمال للأجيال الآتية/ ومع ذلك، افعل أسوأ ما يوسعك أيها الزمن/ فإن حسبي وغمي «ساعاتك سحبا يتأبد الزمان/ في شعري» سونيت الرمن الوحش 19 ص 69 - 97.

هوية الرجل/ هوية المرأة في شعر شكسبير:

نطرح علاقة الثلاثية الجنسية بين رجلين وامرأة في نص شكسبير علاقة وحودية خالصة، بها يكشف عما طبع وأفكر لثالث في علاقة ثنائية من داخل ومن خارج أيضا. فعلاقة شكسبير بالفي والفد كل على حدة وعلاقة العنى بالعتة في علاقة حائرة للشاعر ثم علاقة العتة نفسها بعشاق آخرين من خارج الثلاث كلها عطي تلويح للحالة الجنسية واسمية وافكرية، وتضمنها تحت لمجهر فشكسبير المتأثر بالموشح العربي وبالتراجيديا اليونانية واللاتينية فيما بعد لا يتصل من خلال مزاجه المشوب إلا العلاقات للفتية والتي تصنع أدبا قويا وفرجة تترع المشاهد انترعا فيصرف بكنيته إلى العمل المسرحي أو الشعري، ولا يهتم بغيره في تلك اللحظة. ولهذا قد تقرأ نصوص شكسبير العاطفية المترجمة التي يتوجه بها إلى الغلام في صيغة التانيث مع مرق في الورد والمقافية ولكن المعاني تبادلية بين الجنسين في هذه التجربة التواسية وهو ما يوفر هذا الانتباس الجميل والمثير إذ أن اللغة الانجليزية نفسها لا تضع الحدود بين المؤن والمذكر بصمة واضحة وهو ما يعطي الشاعر مجالا أوسع للإبداعية والتحرر ويعطي الشعر الشكسبييري بُعد الوجودي المتعلق بالآنا والآخر والأصل والصورة والتناسخ الأبدي

إن أساس لعلاقة الجنسية الثلاثية لدى الشاعر هو البحث من جهة عن الانتماء والاعتراف من الآخر بأن

جدير بالحب من جهة أخرى. وهذا يعود في أغلب الأحيان إلى حب واعتراف لم يجدهما الشاعر في طفوله من أهم قطبين في حياته أو من أحدهما وهما الأب والأم وخصوصا من الجنس المغير لجنس الشاعر (لأن إن كان الشاعر ولدا، والأب إن كان بنتا) وهكذا ينقلب الحب الجنسي بالعاطفي حتى يعدو لأجنسيا كما في قوله في سونيت جائزة الأكم 141 ص 119 «صدق أنا لا أحك عيبي، إذ إنهما تلحظان فيك ألف عيب/ ولكن قلبي هو الذي يعشق ما تزديه عينا يم قلبي الذي يذل له رغم انظر أن يتوله/ وليست أدناني بنغات لسانك منتبطين/ ولا الشعور الرقيق للمسات الحسيسة تروق/ ولا الذوق ولا الشم يشتهيان أن يُدغيا/ إلى أية وليمة شقية معك وحدك بكر لا منكاتي الحسوس ولا حواسي الخمس/ تستطيع أن تشي هذا القلب الأحقق عن خدمتك/ هو الذي يترك ما فيه من شبه بالرجال جامحا لا يُلجم/ ليكون عبد قلبك المتكبر وأجبرك البائس/ إنني لا أحسب حتى الآن ربما كسسته سوى طاعوسي/ أن تلك التي تمعلني أترف الاثم تكافئني «لأنه» من به يدخل في دائرة التانيث ويفقد كفه الحسدي. يتحول إلى لعبة بلاعية بحته ظاهرها السعادة والمقدرة وباطنها العجز والعذاب، ولا يكر شكسبير هذه الصورة في علاقته بالحبيبة، علاقة فاشلة ملغيا لأنها تبني على علاقة أوديسية مع الأم «أنطري، مثلما تجري ربه بيت حريصة لتعصك/ بطائر من طيورها حرب منها طارحة طفلها على الأرض/ وجارية بأقصى سرعة، تصار ذلك الذي تتمناه أن يبعي لها/ فيما يطاردها طمها المهمل/ متشبا بأذبان ثوبها، وهو سكي محاولا أن سحق بها/ تلك التي لا يشعلها إلا أن تلحق بذلك لطائر أمام وجهها، غير أبهة لعذاب الطفل المسكين/ كدست تجرير أنت خلف ذلك الذي يطير هاربا منك/ قسا أطاردك، أنا طُفْلُك، بعيدا حلفك» سونيت المطردة 142 ص 119.

إن هذه العلاقة الأوديسية الحادة التي قد تكون نابعة من صدمة الشاعر في أم خائنة للأب فضلا عن غيابها الصمنية للطفل الذي يعتزها الحبيبة الأولى والنموذج الذي تبني عليه صورة الحبيب الغاديات، إن هذه الحياة التي تجمع الأوديسية تصل دروتها هي عصب العلاقة الثلاثية في شعر شكسبير، فشكسبير يعشق الأم فيفتقد الأب

ويعشق الأب ليفتقد الأم، هذه المرأة التي تؤجج صراعاته الجنسية والوجودية والقيمة بخيانتها وفي العلاقة الثالوثية «علاج» غير واع أو متواع عبر الأدب لهذه الظاهرة، فكانه بذلك يحصل على الأب والأم معا بن يستعيدهما وهو أمر مستحيل في الواقع إلا أنه مسروح في الساحة الشعرية الانجليزية الماثرة بالأدبيات ليونانية مما يُعطي نصر شكسبير وجاعة وشروعية «الذي معشوقان»، في واحد (الأب) الراحة وفي الآخر (الأم) وهما مثل روحين، يُعويديني دائما/ الملاك الخبير رحل تاتم الحماة أبيض/ والروح السسة امرأة مونة بالفصح (...). تفوي أنثائي الشريعة ملاكي الصالح وتأخذ من حائبي (...). ويتأبني الشك في أن ملاكي قد يتحول إلى روح شريرة/ غير أنني لا أستطيع الجزم قاطعا بذلك/ لكن لأن كليهما بعيد عني، وكل منهما صديق الآخر» سونيت العشيقان 144 ص 120.

إن الشاعر يتعاطف مع الأب بحكم انتمائهم لنفس الجنس وقد يحفف حده الشهوة تجاه الآخر كما يتعطف معه لأنه يشترك معه في تلقي فعل احياء كروح ولكن ينصه الكراهية تتكرر في السونيتات مرات عديدة تدور على هذه العلاقة المشبوهة تجاه الذكر/الروح/ الأب «إذن- إذ كنت ستكرهني يوما فأكرفني الآن/ الآن والعالم كله معكم/ يُحبط كل ما أردت أن أفعله/ كن شريكا لنزائبي (بما هو قهوتي واجعلني أنحني/ ولا تأتبن متأخر بعد كن بصوت لمسي بطبعة منك» سونيت ذروة العشق 90 ص 108 هذه انكرهه تتجلى تجاه الأنثى/ المرأة/ الأم «لكن يا حبيبة، استمري في الكره، فإني الآن أعرف كيف تفكرين! إنك تحبين المصوين، وأنا أعمى» سونيت كراهية 149 ص 123.

إنها لغة شكسبير النفسية التي يستعمل فيها الأبطال سلاحا متسويا يجعل التراجيديا حربا بلا هوادة لغة وعاطفة، إنها تستهلك الدمة حتى آخر رمق فيها حتى يتصلح ذلك الخبط المتوتر بين الواقع والخيال، بين المني والمعنى.

أليست المرأة الداكنة هي امرأة الظل «the dark lady»

المرأة المحزومة التي تسكن أشعار شكسبير وهي وعاء التوتر بين الفصيلة والرذيلة «فقد أفسدت أُنثى جميلة

وأفسدت أُنثى مثالفة/ أنت السوداء سواد الجحيم، الخالكة حلقة الليل النهم» سونيت حمى العشق 147 ص 122.

إن الحب يترج عند شكسبير بالأثم ولهذا فهو حث طاع عيف تصادم فيه الشاعر ولذاعات وهو حث مُدَمِّر للذات بما هو ضد نيار المجتمع والأخلاق فلا مُنزع له إلا الفن إذا خرج من حوصه يموت «آه، أيها الحب ما أدهاك، بالدمع تُبقي دائما أعمى/ لنلا تكتشف عينا، إذا انجلي بصيرهما، عيونك الفاحشة» سونيت الحب المفضل 148 ص 123.

وهو يُذكر بالناخ الإغريقي الذي يكون فيه البطل تراجيديا يدخل في صراع غير متكافئ مع قوى خارجه لا يهزمها بل ليتطهر عبر اللغة من حلال التعبير الصادق عن مأساته التي لا يد له فيها، فحساسية الشاعر تجعده يتطلب من مُحيطه حُبًا واهتماما أكثر من غيره وهو يُسقط علاقته العاشقة مع أمه (بحكم وجود لأب من جهة والعشيق من جهة ثانية) على علاقته بالحسة ويسمى بالمعدنية في علاقة لا تقل ثاكا فإما العشق وما الكراهية: «هاتان الشفتان اللتان صاغهما إله الحب بليده/ أصدرتا الصوت الذي قال: «أنا أكره» لي، أت الذي ألرب عذابا بسببها (...). «أنا أكره»، ثم حوَّرتها بخاتمة تبعثها/ مثلما يتبع النهار، «عذوب الليل/ لدي يُقذف طائرا، كما تطير روح شريرة/ من أحبه لي الجحيم «أنا أكره» أفرغتها من الكراهية/ فأعدت حيتي/ قد أكملت قولها: غيرك لا أنت» سونيت لعبة الحسية 145 ص 121.

إن سونيتات شكسبير، سواء في توجمها انظمة القربة جد، من البسط الأنيلسي أو النثرية التي تظل أقرب إلى عالم شكسبير الشعري من أمرجة وتفصيل يومية ونمسية تعتبر مجهودا كبيرا، قام به د. كمال أبو ديب إن على مستوى المبس لاعدتها لأصولها الأندلسية امربية أو على مُستوى المعنى لنقل روح الشاعر نقلا دقيقا، هذه السونيتات ليست عملا يداعي على غرار عُطيل أو هاملت أو الملك لير، بقدر ما هي سيرة ذاتية شعرية طرح فيها اشاعر من حلال علاقة حسية ثالوثية مشبوهة مأساته الأدبية والتي على ضوءها يمكن قراءه بقية أعماله

(**) أسماء السونيتات من ابتكار د. كمال أبو ديب لأن شكسبير عونها بالأرقام. مرجع: د. سام شكسبير- سونيتات نقلها إلى العربية كمال أبو ديب/ كتاب دبي الثقافية.

بدل الاشتراك عن سنة	
٦٠ في مصر والسودان	
٨٠ في الأقطار العربية	
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى	
١٢٠ في العراق بالبريد السريع	
١ ثمن العدد الواحد	
الاعلونات	
يحق عليها مع الإدارة	

الرسالة

مجلة أسبوعية للعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها

ورئيس تحريرها المشكور

أحمد الزيات

الإدارة

دار الرسالة بشارع الميادين رقم ٣٤

ميدان - القاهرة

تليفون رقم ٤٧٣٩٠

العدد ٣٣٥ « القاهرة في يوم الاثنين ١١ شبان سنة ١٣٥٨ - الموافق ٢٥ سبتمبر سنة ١٩٣٩ » السنة السابعة

سيجفريد في الأدب

للأستاذ عباس محمود العقاد

أصبح خط سيجفريد مشهوراً في السنوات الأخيرة، وقد كان معروفاً في الحرب الألمانية على غير الوصف الذي اشتهر به الآن، لأنهم كانوا يطلقونه يومئذ على مواقع الحياوش الألمانية خلف « السوم » ما بين سان كيتان ولان، ولم يكن فيه حصون ولا أفاق ولا مكامن كالتى بنوها في هذه السنوات عما كاة لخط « ماجينو » المروف

وليس للتسمية مصدر من التاريخ ولا من فنون الحرب، وإنما مصدرها كله أساطير وألشيد وحيال خرافة شمالية قديمة نقلها الألمان عن أمم « الاسكندناف » ما بين أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر، وجاء « فاجنر » فأدار عليها بعض رواياته الموسيقية ومنها واحدة باسم البطل سيجفريد سليل ملك البلاد الواطنة وسليل الأرواب العلويين من قبل ذلك

وقد سمى الخط بهذا الاسم لأن نشأة سيجفريد وتربيته كانت بين البلاد الواطنة ووادى الرين حيث يقوم الخط الآن وهناك مشابه تجمع بين البطل والخط في مجاز الأساطير

المهرس

صفحة	المهرس
١٨٤٧	سيجفريد في الأدب .. : الأستاذ عباس محمود العقاد
١٨٤٩	نبذة سياسية ... : الدكتور يوسف خيكل
١٨٥٢	جناية أحدنا من على الأدب ... : الدكتور زكى مبارك
١٨٥٢	تاريخ سلطة الطلبة ... : الأستاذ إدريس الكلبى
١٨٦٠	من الصور الجوى ... : « لسموب الرسالة »
١٨٦٣	كفت ما كفت ... : الأستاذ صلاح الدين السيد
١٨٦٥	الجمهر والاختير ... : الأديب اسد محمد الداوى
١٨٦٦	هل الأدب ... : الأستاذ محمد صافى الشاشي
١٨٦٨	حب مجنون يا ملاك [نصيدة] : الأستاذ محمود حسن إسماعيل
١٨٦٩	أسا ... : الأستاذ فؤاد بليبل
١٨٦٩	النهر للحد ... : الأستاذ ميخائيل نسيمة
١٨٦٩	إبنى حكوت ... : الأديب محمود الحامى
١٨٧٠	خنة أيام طاهرة بيت الفن : الأستاذ ميرزا أحمد موسى
١٨٧٣	والاصحاح ... : الدكتور محمد محمود قال
١٨٧٧	فلسفة ... : من « هارز مجازين »
١٨٧٧	حلم ألمانيا ... : من مجلة « فايدى » استوكهلم
١٨٧٨	النازى وطية الرأفة ... : من مجلة « فايدى » استوكهلم
١٨٧٨	الساعة الرهبة في آسيا ... : من مجلة « فايدى » استوكهلم
١٨٧٩	إلى الأستاذ زكى مبارك : الأستاذ عبد العزيز البصرى
١٨٨٠	لكل سؤال يجيب جواب : الدكتور زكى مبارك
١٨٨٠	مودة إلى اقتباس الكتاب ... : الدكتور بدر فارس
١٨٨١	بين الدكتور بنى وأدم ... : الأستاذ طى مصر العرمانى
١٨٨٢	سول العمراء ... : الأستاذ طى مصر العرمانى
١٨٨٢	برنامج وزارة الشؤون الاجتماعية ... : الأستاذ طى مصر العرمانى
١٨٨٣	لا تقول نبت - سؤال - حكاية ايشان ... : الأستاذ طى مصر العرمانى
١٨٨٤	التهنئة للرحبة في مصر : (فرعون المينر) ... : الأستاذ طى مصر العرمانى
١٨٨٤	ونصب الفرقة القوس منها ... : الأستاذ طى مصر العرمانى
١٨٨٤	أجبر سبائية [مصورة] ... : الأستاذ طى مصر العرمانى

سيجفريد « ارساتز » Ersatz كسائر ما يصنعه الألمان
وما « ارساتز » هذه ما ترى ؟

كله تحتاج إلى تفسير في حرفنا الدارج . وأقرب تفسير لها
في هذا المرفأ أنها تقابل كلمة « التقليد » أو الصناعات التي تصنعها
حين نقول في معرض الحكم : « هذا إنسان تقليد » .
أو تصنعها حين نقول في معرض الجدل : « هذه زينة صناعية »
وبروي « قفاشو » الإنجليز واليهودية عليهم أن رجلاً ألمانيا
سأقت به الذي قصد إلى بئح نفسه ، واستغنى الموت شقاً فاشترى
حبلاً ووضع فيه عنقه وضرب الكرسي الذي يقف عليه بقدر
ولكن الحبل كان « ارساتز » فاقطع ولم يصبه شيء .

وفكر في السم فذهب إلى سيديدة فاشتري مقداراً من السم
يكتفي بقتل حصة ويحرقه حصة واحدة ثم انتظر فلذا هو كأسمع
ما كان ، لأن السم كان أيضاً « ارساتز » فأفاد من حيث أريد به
الإضرار ، وانتقل إلى نوع من الدواء

واشتري من غرط يأسه وسأساً فوجدته بعد التجربة
« ارساتز » لا ينطلق ولا تنفجح فيه مار
قال الرجل : لقد خلقت للحياة إذن ، ولم أخس الموت ، وفي
الممر بقية لا محالة

ومضى وهو يعزى أن يستمتع بالحياة جهداً ما وسعته النعمة
من طعام وشراب وسرور

وانحرف في طريقه إلى مطعم كبير فأمس بأصناف كثيرة
وصحاف متعددة وأكواب متنوعة ومناجمة مشبعة وأمرط ما شاء
وهو بحسب أنه قد امتلأ بالنفاد

ولسكن ذلك كله كان أيضاً « ارساتز » ..

فات

قال القفوشون : وإن بين سيجفريد وماجينو من التشابه
نظير ما بين زينة الكيمياء وزينة البقر والشاة ، أو نظير ما بين
الجله « التقليد » والحلل الصحيح ، أو نظير ما بين « الضولة »
الكذبة والضولة الصاوة في نة الأكايين !

عباس محمد انصار

فقد كان سيجفريد يملك طليسان الإجماع فيبسه فيصبح
في قوة اثني عشر بطلاً ولا تراه عين ناظر من أساء الغناء
وكان جلده ميساً على طعن الحراب والسيوف ، لأنه قتل
الثنين الحارس لدخائر الرين وسبح في دمه منشأ له جلد خشن
ميمك في صلاية القرون التي كانت على التئين
وكان له سيف ساعه يديه من سيف أبيه الكمود ، يقصم
كل شيء ولا يقصمه شيء من الأشياء

لكن الأسطورة لا تقف عند هذه المشابه بل تمدد صفات
أخرى لسيجفريد ليست مما يرتضيه هتلر وثاموه
فقد كان النحس مظللاً للطلح المحبوب من مولده إلى ممته
مات أبوه قبل ولادته ومات أمه بعد ولادته بقليل ، ورياء
قزم بنيض كان هو أول العاقين له البعثين لركه

وسبح في دم التئين فلمقت بين كشميه ورقة من شجر
الزيتون خات بين الدم وجلده قبى موضعاً مفتلاً يرمى سره
بعض شائقيه . وقد طمته مناس له في هذا الموضع وهو يميل
إلى بيع لبثتي خلته ، فقصى عليه !

وهل في حظ سيجفريد موضع مثل موضع هذه الورقة ؟
وهل يهتدى إليه خصم فينفذ فيه ونقص على اسطل البيع
من كل مكان ، إلا من ذلك المكان ؟

وهل يلزم النحس هذا الخط كما لازم سميه في الأساطير ؟
لقد وصف برنارد شو سيجفريد كما مثلته الأساطير وكما مثله
« فاجنر » في روايته فقال في كتابه « الفاجنري الكامل » :

« كان لا يعرف قانوناً ولا شريعة غير هواه ، وكان يحقت القرم
الدمم الذي رياه ، ويتميز من النبط كلها تقاضاه حق الوفاء . وكان
على الجلة مخلوقاً براء من الأخلاق ومن قيود العرف والآداب »
أليست هذه هي التنازية بعينها ، أو الآرة كما يصعبها فلاسفة
هتلر للسخرين للأوامر العسكرية ؟

أليس سيجفريد الحديث خليقاً بمصير سيجفريد القديم ؟

هي أننا لا ننسى نصيب سيجفريد من العكاهة وقد أجبنا
نصبيه من انقص والخيال
فالإنجيز يقولون فيها شع من « قفشات » الحرب أن خط

سيمائية التناص في قصص المحسن بن هنية

بقلم: سكيمة الزواغي*

البنية العميقة من أجل البحث عن النص الغائب الممتد خلف كل إشارة داخل النص وخارجه.

جاءت المجموعة القصصية دون الجهر بالكلام مرنة محملة بكم هائل من الدلالات «نحن اليوم في عصر القراءة التأويلية نكمل بنية النص بالقراءة ونغيث، ونعيد انتاجها» (1).

إن النص الأدبي نص قابل لتعدد القراءات وتعدد التأويلات لقد جاء هذا الخطاب الثوري المرومسي في بعده عامضا في بعض نواحيه، تشعب وانتمى لقرء أنه يشكل مدارا خاصا به تراجم فيه الثقافات المنحدرة من مرجعيات ثقافة واسعة ولغة أدبية مشحونة بالدلالات تربط فيما بينها جملة من العلاقات اللغوية داخل سيج النص فقد استخدم الكاتب لهذه اللغة نمط مميزا من اللغة للتعبير عن رؤاه الشخصية ولتحقيق ذلك تداخلت النصوص في النص الواحد. «من المسلّم به في الدراسات النقدية المعاصرة أن كل نص، نص جامع تقوم في أحشائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وباشكال نتعرفها إن قليلا أو كثيرا، هي نصوص اشقافة السابقة، ونصوص

إن قراءة ما أبدعه المحسن بن هنية ومحاولة تقصي ما لم يرد الإحهار به يدفعنا للبحث عما تساءل عنه جاكوبسون ذات يوم حين قال ما الذي يجعل الرسالة لغوية عملا فنيا؟.

كل نص أدبي هو رسالة لغوية مشفرة تتضمن في ذاتها الحاضر الظاهر والحفي الصمي

إن ما يكشف لنا خبايا هذا النص هو علاماته خصوصا وأن هذا العمل هو عبارة عن مجموعة قصصية لكننا لا نستطيع أن نخزّلها تحت معنى واحد بل هذه النصوص هي مجموعة قصص مستقلة، فقارئ هذه القصص يخرج في النهاية بقراءة متفردة لكل قصة.

إن ما يكشف لنا خبايا هذه النصوص هو علاماتها بالجوء إلى المنهج السيميائي نستطيع وولوج شفرات النص واللغوص في أعماقه وتقصي أبعاده وسماته البارزة.

يعتمد المنهج السيميائي على استراتيجيات معينة للوصول إلى ثابا النص وتفكيك علاماته بدءا من السطحية وصولا إلى

* أستاذة جرائية لغة والأدب العربية بكلية الأدب جامعة الجرائة

الثقافة الراحنة، فكل نص نسيج صarf من شواهدنا على حد تعبير رولان بارت وهو ما لا خلاف عليه منذ أن ظهرت نظرية التناص عند جوليا كريستيفا ثم تطوير جيرار حيات لها، وإن طر التناص بالمعنى الكريستيفي حضرا كما هو عند جنيت الذي قدم تعريفه تعريفا مكثفا محصور متزامن بين نصي أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار⁽²⁾. فعلا لقد عمد الكاتب إلى استخدام تقنية التناص لتساب الصور والمعاني والأحيلة عبر فضاءات القص.

«لقد مثلت هذه الأقاصيص همسات من العشق والرومانسية ونسياب لعصف لعذب الكلام فكاننا نقر بأقصوصة المحسن بن هنية شعرا في حجم النثر أو نقرأ شيئا بالقصيدة، إنها اختلاجات عربية من لوجدان فيها من فصاحة القراء، وبلاغة، وبلاغة البعض من التلميحات فكان الكاتب جريئا متيقنا عسر هذا المخاص⁽³⁾».

د عمق الدلالة في هذه القصص إنما ينبثق من العلاقة بين وحدات النص ومن العلاقة بين نص التناص ونص الكلام، فإذا دققنا النظر وجدنا أن شخصية الراوي هي ارباط الوحيد بين أجزاء النص في القصة الوحيدة وهذا هو ما تسبب في هشاشة الهيكل العام للنص ذلك أن للقص دعائم معينة تساهم في تكوين شعريته ويمكن القول «إن التناص شيء لا مناص منه في النصوص الإبداعية

قديمها وحديثها لأنه لا فكاك للإنسان شروطه الرماتية والمكانية ومعطيات التاريخية والثقافة بالمعنى الشامل للثة ومن ثم لا فكاك لمتج النص أيضا تكوينه الشخصي، لدائي والجمعي، أم لا فكاك له من ذاكرته النصية فأساس إن أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وم المعرفة هي ركيزة تأويل النص من المتلقي أيضا كما هي خلعة مرجعية أسام في عمليتي إنتاج النص وتلقه وقرا ومشاهدته وإخراجه وعرضه جميعا⁽⁴⁾.

إنّ لكاتب في هذه المجموعة لا يظ العنوان الرئيسي للمجموعة بين العوار الفرعية وهذا تطابقا مع دلالة العنوان دته أي أن الرغبة في عدم الجهر رغبة بقص بها أن تمتد عبر كل أقصوصة

لقد اعتمد الراوي إلى جانب تقنية التناص والسرد على الإيماء «ولإيماءة في ذاتها بمثابة الشفرة السرية التي تخلق ن من العلاقة الخاصة بين المرسل والمتلقي وتحمل معان تكون اللغة فاصرة ع توصيلها، فقد لا تنقل إيماءة دقيقة مجموع كبيرة من الدلالات تكون أكثر امتلاء م الدوال اللغوية⁽⁵⁾». ووجود هذه التقن تجعلنا لا نستطيع أن نخزل النص الكلم (كل المجموعة القصصية) تحت معن واحد وعليه فإننا نستهدف من خلال القراء محاولة الدخول من نافذة التناص بشكل

مما يجعل شعرية القص تنبع من رُحم الذات لتصل إلى الآخر الذي هو في أغلب الأحيان غير محدد الملامح تقيدا بدلالة العنوان دائما. وهنا ما جعل دلالة القصة الواحدة لا تنبع من مشهد بعينه وإنما من علاقة بين المرسل والمرسل إليه فإذا فحصنا سبب هذه القصص ندرك جيدا أن اسر في نثرية القص وجماليته يكمن عند محسن بن هنية في اعتماده على ضمير المتكلم باعتباره الشخصية الممتدة عبر مساحة هذه القصص.

لنقترب من نص الأول وعنوانه (مراودة) وهو في الحقيقة مراودة الطرفين لبعضهما البعض، يجهر فيها الراوي بمراودته لأنثاه المحببة وراء ثاء إنثائيث

يترسّل الراوي في حديث مؤمنا بحتمية القدر، مخبرها بأنه قدرها المحتوم وهت يوظف تنصا قرآني لكنه غير صريح يظهر في عبارة سيدتي اخنفي تحفي. لن تكوني إلا كما أراد صاحب أمر الكاف والنون أن تكوني»(7).

مع التمجيد لسلطة القدر المحتوم وأن أمرها سيؤول إليه، يخلص المؤلف إلى فكرة التكامل بين جنسين أي بينه وبين أنثاه : أنت السلب وأنا الإيجاب وأنا السلب وأنت الإيجاب.

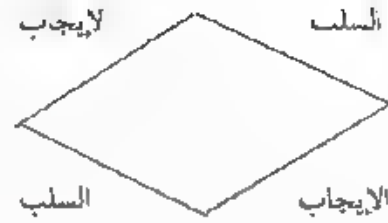
مجمل إلى ما يمكن أن تستحضره أو تحميه أنواع التنصص المختلفة في هذه القصص التي لا بد وأنها تبلور في داخلها معنى أو بالأحرى معاني معينة ذلك «لأن الجنس الأدبي الذي يقوم ببلورة هذا لطرح ليس على وجه التحديد الشعر المعاني الذي يكاد يستغذ الطاقة الإبداعية للإنسان العربي في الماضي وأصبح صراع التحديث فيه من المناطق المتفجرة التي تتدابّر عنده الاتجاهات والأجيال وإنما هذا الجنس الجديد هو الذي يسمح بإبراز عناصر الوعي الاجتماعي من خلال امتلاك اللغة والحياة معا، والشروع التماس في تكييفهما مع ضرورات التحدي الحضاري المرن» وهو القص بمستوياته المبدئية وأشركله (المحلفة) (6)

لقد جاءت هذه المجموعة القصصية رومانسية في معظم معالمها وسنرى أثر القراءة فيما أوجب به نغمة لئاص من صرر أشمل وأعمق بكثير مما أوحى به مدار القص بقواله العديدة

إن الساص يغازل المعنى فيروّضه محاولا وضعه في سياق نقدي متعدد الروايات، ومحدولا أيضا استرجاع قيم النص الغائبة ورفع كفاءته المعرفية ويسرهن القاص على نضج آلياته وعمق وعيه بتداول ذلك من منظور روماني فيج وتصوير أحداث ريث رؤى تسبح في فلك ساحر من الأمنيات،

الأرض لا بد لها بالمطر لم يقل للماء لأن نقطة الماء قد تدل على السقي ولكنه ذكر المطر الآتية من السماء لمقابل بين طرفين خلقا ليكتملا بعضهما البعض الأرض والسماء، إن سرّ شموخ آدم كبرياؤه وهذا ما دفع به إلى البوح في مقام الساص الشعري الثاني إني خيرتك فاختاري ما بين الجنة والنار يحقّقان ملموسة ثم عن صيق مجاله وضرورة الاختيار إن ضرورة الخضوع اليه إنما تعادل مسألة العودة إلى الأصل، والأصل هو منطلق الصحابة والرسل وتتمثل شعيرة الرعية في الحصب والمرادة بأقوى أشكالها في نوع من الثقة المقطعة النظير وبالقوة على المرادة بقول: «أحسن للأرض أن ترفض المطر وتقيم لها بطرح البقحط والجفاف الممت وتتمض العين عن غيماتي وسحبي وزجيف الضنى يتصاعدن هضابك ولهف جداولك لمطري يستعث بي ويعوذ بك من شر العقل والمنطق والشرف» (9).

إن ثقته بنفسه وبكونها ستستسلم في النهاية، هو في الأساس أهم عامل للمرادة يشير إلى رغبة الإنسان في تحدي الأشياء وهو فوق ذلك دليل على ضعف الإنسان وقد فطر الإنسان على ذلك وقد نجح الراوي في استغواها ولأن القوة لا تظهر إلا عند الإفصاح الذريع لا تظهر حتى يثبت الفرد لنفسه أنه قادر على تخطي الفشل. فعدم تأمل عبارة «انتصبت» تراجعت..



إن وجود السلب والإيجاب هو أبرز إشارات الطاهر بل هما قطبا هذه العلاقة وهي العلاقة الطبيعية الأولى بين حواء وآدم وإن ما ينقص في آدم تكمله حواء وما هو ناقص في حواء يتمه آدم فلم المكاراة إذن؟ لعل المكاراة هي أحد دوافع المرادة ولكن من سمات الأنثى أنها تكبر وهذا ما يجعل المؤلف يمتضي في عد المسافات بين قطبين هما ركتان أساسيان من أركان الحياة حواء وآدم : هما سبب الحصب والسماء والتكاثر في هذه الحياة يقول : «أرضك عطشى لي مطري جداولك في سمو لي أنهار» فلا تجدني ضد التيار وسلمي كما خال صاحبي، أنا خيرتك فاختاري ما بين لجة والنار» (8).

إنها ترجمة ثانية لممالة السلب والإيجاب لكنها تأتي هذه المرة بمفهوم الحصب كما سبق وذكرنا ذلك أن الأرض العطشى لا ترفض المصير، ولجداول تحتويها الأنهار إذن فلا داعي للمصاطلة ومحاولة الفرار. يجدر بي أن أشير إلى أن الأرض كعلامة بارزة في هذه الجملة إنما هي رمز لاحتواء هي لأصل في كل شيء وحتى تخصص هذه

أقمت .. مطرت .. ارتفعت .
 انخفضت .. نهدت .. طأطأت .
 كذب .. صدقت .. تيقنت .. تشظت
 التأمت .. عادب .. حلت .. مكنت
 أنصت (10)

يتبين بما أنها مجموعة من لثائيات لصدية
 ونمثلها كالآتي .

ارتفعت * انخفضت
 تراجعت * أقمت
 كذبت * صدقت
 نهدت * طأطأت
 تشظت * التأمت
 سكنت * أنصت

الرد في
 الإقدام على
 قيام بالشيء

إنه لم يئأس وتبع مرادفها متكاً على السرد
 فحسب مجهولاً ممكنة التحريك المحيطة
 استقرأها وتحريك تفاعلتها المحيطة
 أجل الوصول إلى حدة الانفعال فتدور هذه
 اللثائيات الضدية وكأنها معدلات تصف
 صراخ الذات حيناً وتشطبيها حيناً آخر، إنها
 أمام خيار صعب بين مد وجزر هذا ما توحى
 به طبيعة الدلالات الشعرية المتأرجحة بين
 مستويين بين منخفض ومرتفع، إنه أقبان
 ودار، يبدو أن هذه هي فاجعة الدلالات،
 إنها ترفض وردد في القول لأنها مترددة
 أمام حلمها . لكنه لا يتردد لحظة في أن
 يطلق عقال الدلالة مدماً وجزراً وترددها
 فصيحاً «انقضي عنك اثوب وتعري،
 حصمي عنك القيد وانطلق في حرة كنور

لضحي في سماء» تستري بشعاع الشمس
 سر الحياة . وانظري لرف سدت أبوابه
 دون شعاع الشمس . (11)
 ويطلق للدلالة لعنان بمقام آخر من مقامات
 التنصن الشعري المتمثل في عبارة «حرة
 كنور لضحى في سماء» فلا مكفه ترددها
 وإنما يخرجها من شرنقتها بدلالة شعرية
 مميرة لأنها تضع الدلالات برهنا على
 ذلك . إنما يدعوها بروماتسية حاملة نسري
 في الزمن الوردى، يدعورها إلى أن تنطلق
 حاملة مثل نور الشمس .
 فاجعة أخرى من فواجع الدلالات .
 وانظري لعرف سدت أبوابها دون شعاع
 الشمس، هل يدخلها الربيع .. وتزهرف فيها
 البرهور . وترقرف فيها العصفير .. أو
 ترقرق فيها المراكبات الجمينة .. (12)
 تدخل «الدلالة» الآن في سياق علاماتي
 جديد، فالعرف من دون شمس لا توحى
 بالحياة فالربيع دلالة الحياة بكل معانيها .
 حينما تغادر الشمس المكان كأنما غادرته
 الحبة . علامات كثيرة في النص وجودها
 مرتبط بالشمس، الشمس مبعث الربيع
 ومبعث الزهر . ويسمر في الإصرار على
 مرودتها : «لم الانتظار وعشت طيف حيال
 وأيام معدودات ما أدبر منها لن يعود» (13)
 إن هذا الإصرار العميق منب داية النص إلى
 ما وصلنا إليه يمكن أن يفتح أفق قبول
 ولشارة وتعاقد مقامات التنصن فيستولي
 السارد على صهوة الكلمة من أول النص

إلى آخره ويستولي على القيمة الدلالية في هذا النص فيتأسس التدفق الدلالي ليكون ذلك التدفق موازيا لتدفق شعري تنصني دائما بقوله «تكلمي. انطلقني اصبرحي.. ثوري.. انصجري.. استبدي وإنما العجز من لا يستبد.. سيبتني لا تفقي كاسمار. «(14).

هكذا يظهر دم أقوى وأكثر جراءة من حواء، ويهدد يسد كل مساحي العجز ناطقا بما يمكن أن تذكر فيه هي لكنها ترفض الاعتراف وهذا ما يجعل النص يبقى دائما في حالة زخم علاماتي وفيص دلالي كبيرين أملا في تجسيد الدنة وقد أفصح السارد في أن يجعل نصه ينمو نموا نثرنا وشعرا في ان واحد إن تداخل الثري والشعري يدعم القيم الدلالية اسكنية للنص بمحور واحد النوع اعني عن أنواع أدبية فئة أخرى ولا ريب في أن التفاعل الدلالي المشترك بين الحمل اسثري والحمل الشعرية يؤسس أفقا جديدا لتدفق المفردات واتسياب الدلالات بنوع من التدفق العفوي في التعبير ولعل هذا يعتبر بمتنا جيد لنص الأدبي ولطرائق تلقيه، وتأثيره في الملتقي، خاصة عندما يسحر السارد منحي آخر من مقامات التناس وهو التناس لعراي وهذا جانب آخر يركز عليه في مرادته لها، حيث ما زال بعد لم يأس منها ومن ذاته. إن منطق الشعراء يخيفها، وماجس الابداع والفن فيه يرهانها، إنها لا تقوى على تصنيقه ولا

ثلث أن تصده كلام جارج بطوا للنص لبيانية التي يحملها والعلامات القوية لموحية التي يسطوي عليها. يقول «أمثالك يقولون ما يلا يفعلون وما يشعرون إلا الغاؤون ثم انكم في كل را نهيمون»(15). إن حواء هي دائما حواء لم تتعب، ما أجمل أن تحمل بذاتها من هو أقوى منها ومن شطحات النفس وجحورها لكن هل أصناه ما قالت، هل أحزنه ذلك هل آدمي قلبه أم جعله يتراجع خضرة إلى الوراء؟ كلا وهذا ما جفنه يفكر بصوت عاد احسن ومن تبعنا صدقنا في الهوى وغويا نسعي الغاؤون وك في ذلك وفعلنا وم نحن بكاديين»(16)

لا شيء يخجله في الجهر بعواطفه «ها أأ تمرى وأسشبه هذه هي حقيقتي في كل حين راغ لصبر منها وبرت عليها أمط اشش»(17) به يتعارض مع نمط تمكيها إن امتناعها يعني فناءه ولكنه ضد هذا الفناء، فلا حب بلا حبيبة ولا آدم بلا حواء ولا أرض بلا مطر وتأتي للنص دلالة الجمالية العامة لما انثق من داخل لصبر تناسا آخر، تناسا تاريخيا «وفتحت أبواب كوزها، هز المكان ووقف الزمان وطشه ربح الغنير. وأينعت جنابها وأثمرت وحاد وقت قطافها وسالت جداولها وتدفقت تجري من تحتها ومن فوقها»(17). يعتد هذا التناس الأخير بكل علاماته بيان علني عن حالة عاطفية متألمة ترفض يؤسس

الحاضر وتخوف الحسية وفشلها في الإقدام كل مرة، يفتح مجالاً لسماعها وكأنها أدركت تماططها، وبحلها وخرقت ما أمكنه فعله من أجلها.

كأنها تقفز من حاضر متوقف إلى مستقبل ينص بالحياة مستقبل أمره صاحب الكاف والنون. لنتهي النص نهاية مختلفة تنبئ بأن المراودة، مراودة النفس لرغباتها.

إن هذا النوع من الكتابة إنما هو يجسد طريقة مميزة من طرائق الخلق الفني استثمر فيه صفاته الصموحة بساء خطاب شري يعثر فيه على رؤيته الفقيه وهو يشد الحب والرغبة سوع من السوان سمححة معدولات رمزية بصورية تفرق إشتهاع عموماً شري تجربة القاص لدى الداص وشري أسبويه، ويوحده المخاطبة مع التلاوتيا ويخرج مقصود دلالاته توزيعه حطت على التنداد النص.

الهوامش:

- 1 - د. خليل موسى، في الشعر العربي والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 17
- 2 - د. محمد رجب المجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الملتكثوري، ص 124
- 3 - المحسن بن هنية، دون الجهر بالكلام، دار الاتحاد للنشر، ص 8/9
- 4 - د. محمد رجب المجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الملتكثوري، ص 14
- د. سير عام، حول توظيف العمل المصنوع، قراءة في حداثات المنطق والصالح لأدوارد الحراس، ص 234
- 5 - د. صلاح فصل، شمرات النص، ص 224
- 6 - المحسن بن هنية، دون الجهر بالكلام، ص 12
- 8 - المحسن بن هنية، دون الجهر بالكلام، ص 14/11
- 9 - المصنوع نفسه، ص 4
- 10 - المصنوع نفسه، ص 11
- 11 - المصنوع نفسه، ص 15
- 12 - المصنوع نفسه، ص 15
- 13 - المصنوع نفسه، ص 16
- 14 - المصنوع نفسه، ص 16
- 15 - المصنوع نفسه، ص 17
- 16 - المصنوع نفسه، ص 17
- 17 - المصنوع نفسه، ص 18
- 18 - المصنوع نفسه، ص 18

سيمولوجيا المكان في الشعر الجاهلي

حميد سمير

1 - مدخل نظري:

إذا كان الأدب يدخل ضمن اللغة وينتمي إلى نظامها العام، « فإنه يملك نسقاً خاصاً من العلامات والقوانين »⁽¹⁾، تتحول معه لغة الأدب إلى لغة ثانوية داخل اللغة الطبيعية، فإطلاقاً من هذا التقابل الشائني نظر « لوتمان » إلى الخطاب الشعري باعتباره لغة ذات « بنية شديدة التعقيد مقارنة مع اللغة الطبيعية، وإذا كان الخبر الذي يتضمنه الخطاب الشعري مشابهاً للذي في الخطاب الاعتيادي، فإن الخطاب الفني يفقد كل حق في الوجود ويختفي بدون شك »⁽²⁾.

نفهم من خلال هذا التصور الذي قدمه يوري لوتمان أن الإنسان يمكنه أن يتواصل عبر مستويات وأنظمة لغوية مختلفة يمكن إحمالها فيما يلي:

1 - اللغات الطبيعية: وهي لغات تتعدد بتعدد الأجناس والشعوب البشرية.

2 - اللغات المصطنعة (artificielles) كلغات العلم واللغات الإشارية (مثلاً: قانون السير، قانون البحار، لغة الصم والبكم).

3 - اللغات الثانوية: وهي لغات ذات أنظمة متموجة ثانوية، تستفيد من اللغة الطبيعية، ولكن تختلف عنها في طريقة بنائها. وتدخل ضمن هذا الصنف النصوص الفنية⁽³⁾، وكذا الأساطير والحرفات

وبعض الطقوس والروايات والقصص الشعبية. أي كل ما هو مرتبط بثقافة معينة في عصر بعينه.

انطلاقاً من هذا المنظور يمكن إدراج الخطاب الشعري ضمن نظام تواصلية وسيميولوجي شامل، ينظر إلى النص الشعري بوصفه نسقاً لغوياً إلى جانب أنساق أخرى، تنتمي كلها إلى ثقافة موحدة يحكمها نظام سيميولوجي عام.

وحيثما نصف النصوص الفنية ومن ضمنها النصوص الشعرية، ومعها الثقافة بصفة عامة بأنها ثانوية، فهذا لا يعني التفاضل بين لغتين اثنتين تحتل الأولى درجة عليا وتأتي الأخرى دونها في الدرجة، وإنما يعني ذلك التعبير بين طريقتين تختلف كل واحدة عن الأخرى في تمثيل العالم الخارجي وفي نمذجته.

وإذا كانت اللغة الطبيعية تسعى إلى نمذجة العالم وفق نظام اصطلاحي تطابقى يتوحي المعنى الحقيقي والمباشر، فإن النصوص الفنية تقوم بنمذجة ثانوية نسمي إلى أنظمة إشارة تختلف عن الأنظمة الطبيعية والمصطنعة في البناء وفي طريقة التعبير، وهذا ما يؤدي إلى إدماج هذه النصوص ضمن مجال سيميولوجي واسع هو مجال الثقافة عامة. «وقد حدد لوقمان الثقافة بطرق متعددة، فهي في الوقت نفسه ذاكرة غير موروثة لمجموعة من البشر، وهي مجموعة من النصوص، لأن الثقافة لا تنتج إلا في نصوص، وفيها تصب، وهي دائرة مشتركة أو نظام من القواعد أو الفروض التي تسمح بتطور الحياة الجماعية (...) والثقافة بوصفها آلية مولدة ليست مجموعة من النصوص في وضع فوضوي أو غير مركب، وإنما هي ترميم وتنظيم ونمذجة، فالثقافة لا تعين، إلا من خلال العلامات.. وهي تتعامل، إذاً، بوصفها نظام نمذجة ثانوي تقع اللغة الطبيعية - النظام الأولى - في مركزه المحوري، وفي محيطه تقع أنظمة ذات طبيعة انتروبولوجية وفلسفية وأخلاقية

وأدبية... إلخ، وهي أيضاً أبنية وتعمل في أوضاع ذات دلالية اتصالية»⁽⁴⁾.

فإذا كان النص الفني يمثل بنية جزئية ترتبط ببنية أعم وتتجسد في السياق الثقافي، فهذا يعني أن النص يشكل في حد ذاته ظاهرة ثقافية - كما يشير إلى ذلك فان ديجمك - تستخلص منها معارف الجماعات الثقافية وآراؤها وأفكارها ومعاييرها وقيمها الشائعة، التي تمارس تأثيراً مهماً على إنتاج النصوص وفهمها⁽⁵⁾. أو نقول بعبارة أخرى: إن الثقافة في مجتمع ما هي التي تؤسس تقاليده الفنية ومعايير الجمالية وكذا مقولاته الذهنية، ثم تتولى نشرها وترويجها لتصبح بعد ذلك قواعد معتمدة في إنتاج لنصوص وتلقيها. ولهذا نجد كل الثنائيات الصديه والأحكام المتقابلة مثل: مقدس / مدنس، سام / منحط، قيم / غير قيم، جيد / ردي، حسن / قبيح.. إلخ، تكتسي دلالة سيميولوجية داخل الثقافة التي نتمى إليها. وبما أن هذه الثنائيات هي مفاهيم مجردة فقد حاول الإنسان تشخيصها في صور حسية، وتجسيدها في ملموسات، لتكون إذ ذاك أقرب إلى التلقي والفهم. وبعد المكان واحداً من الوسائط التي ساهمت في صياغة بعض هذه المفاهيم، لكونه يشكل أحد العناصر الأكثر التصاقاً بحياة الإنسان، بدءاً من الجسد بوصفه مكاناً للقوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية، وانتهاءً بالمكان الجماعي الذي يجاور المكان الفردي. وشبهه E. Rohmer و A. Moles الإنسان في علاقته بحبزه المكاني بالبصلة عندما يحتل القرد قلبها، في حين تمثل طبقاتها الأماكن المحيطة به. فكل فرد تحيط به مجموعة من الطبقات يكون جلده أقربها إليه، ثم ثيابه ثم بيته فحيه فمدينته، وانتهاءً بالحيز الكوني الفسيح. وبهذا المفهوم ينظر إلى المكان باعتباره عنصراً حيوياً لدى الإنسان، سواء أكان مكاناً فردياً أم مكاناً جماعياً ممثلاً في العالم

من حوله، تكون العلاقة بينهما علاقة جدلية، يعيش الإنسان بينهما وهو يتأرجح بين الرغبة في التقوقع نحو الداخل في شبه انطواء وانعزال، وبين الرغبة في تجاوز الطبقات والانتشار نحو الخارج للانفتاح على الأماكن المجاورة⁽⁶⁾.

ونظراً لهذا الارتباط الموجود بين المفاهيم الذهنية، وبين فضائها الثقافي، لجأ الإنسان إلى المكان ومقولاته لتشخيص هذه المفاهيم، واتخذ منها رموزاً للدلالة على المجردات. وبذلك يكون المكان قد لعب دوراً بارزاً في عملية تشكل المفاهيم لدى البشر جميعهم، وتكاد هذه السمة الانتروبولوجية تكون نسقاً ثقافياً عاماً، يجمع بين كثير من الشعوب وليس حكراً على حس بعينه. وهكذا نستطيع أن نرمز إلى كثير من القيم والمفاهيم المحددة بأسماء المكان كدَن نرمز مثلاً إلى ثنائية (الخير والشر) بعصر مكاني يتضمن ثنائية (يمين - يسار)، كما تشير ثنائية (عال / منخفض) إلى بعض المفاهيم المعنوية مثل (حركة / سكون) أو (حرية / عبودية)، أو (روح / مادة) إلخ. وكذلك الشأن في ثنائية (القرب / البعد) عندما توظف في حقل القرابة فيقصد بها أهل الدار والبعيد عنها. وهذا ما يؤكد عليه يوري لوتمان في دراسته للمكان الفني، فيذكر أن المكان الذي يعيش فيه البشر هو مكان ثقافي بعد أن يحوله الإنسان من واقع فيزيقي، ويدخله ضمن نسق ثقافي يمنحه دلالة رمزية وقيمة معنوية، كما يشير إلى ذلك في كلامه الآتي: «تكون لغة العلاقة المكانية - على مستوى ما فوق النص أو على مستوى النمذجة الإيديولوجية الصرف - وسيلة من الوسائل الجوهرية لعرض الواقع. فالمفاهيم من قبيل: (أعلى - أسفل)، (يمين - يسار)، (قريب - بعيد)، (مفتوح - مغلق)، (محدد - غير محدد)، (متصل - منفصل) تستعمل مادة لبناء نماذج ثقافية لا تتضمن أي محتوى مكاني فتصبح لها معان مثل (قيم - غير قيم)،

(حسن - سيئ)، (الأقربون - الأغراب)، (سهل - صعب)، (فان - أهدي) ... إلخ.

إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان على مدار تاريخه الروحي على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به، تتضمن دوماً سمات مكانية. قد تأخذ شكل تضاد ثنائي (السماء - الأرض) أو (الأرض - العالم السفلي)، وتارة تأخذ شكل مراتب سياسية اجتماعية تتضاد فيها السمات التي تحتل الدرجة العليا مع السمات التي تحتل أسفل الترتيب، وطوراً تتخذ هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين (يمين - يسار).

كثير من الأفكار التي تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة الدينية والرفيعة، والمطابقة بين «القريب» والقابل للفهم والأليف والعائلي، وكذا بين البعيد والمستعصي على الفهم والغريب، كل ذلك ينتظم في شكل نماذج للعالم تتسم بسمات مكانية واضحة.

تصبح الأنظمة التاريخية والقومية - اللغوية للمكان قاعدة يقوم عليها بناء «صورة للعالم» وتكون هذه الصورة نسقاً إيديولوجياً متكاملأً يتعلق بنمط معين من الثقافات. وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التي يهدعها نص بعينه، أو مجموعة من النصوص، دلالة من خلال وضعها ضمن أبنية صور العالم هذه⁽⁷⁾.

2 - قراءة وتأويل:

لم تكن طبيعة الشعر الجاهلي تخرج عن إطار المحاكاة التي تكتفي بالنقل والتصوير المباشرين استناداً إلى رؤية بصرية حسية. ومن تكن العين المجردة وسيلته للتعبير، والرؤية البصرية أدواته للبناء الفني،

فإن عمله لا يعدو أن يكون نقلاً حسياً ينأى عن التجريد الذهني ويقترب بالصورة الحسية المنتزعة من الواقع اليومي.

إننا لا نزيد بهذا المعنى أن ننفي عن الشاعر الجاهلي صفة التجريد الذهني، ولكن نريد بذلك أن نشير إلى أن الشعر الجاهلي كان يعبر عن كثير من التجارب الإنسانية والمقولات الذهنية من خلال صور حسية مستمدة من واقع يحكمه سياق ثقافي معين.

وحضور المكان بدلالاته المتعددة في الشاعر الجاهلي دليل واضح على الطابع الحسي المهيمن على كثير من المقولات الذهنية. ونضرب لذلك مثلاً بقضية الزمان. فهو شيء مجرد ذهني، ولا يمكن إدراكه إلا من خلال علاقته بالمكان، وهو شيء حسي فريقي بمعنى أن الزمان يدرك إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، بخلاف المكان الذي يدرك إدراكاً حسياً مباشراً.

ولما كانت الصور الحسية هي القيم المهيمنة على الشعر الجاهلي، عبر شعراء الجاهلية عن كثير من المقولات الذهنية والحالات النفسية والمشاعر الجوانية تعبيراً حسياً، كما أنهم لجأوا لرمزية المكان قصد تشخيص تصوراتهم ورؤاهم للعوالم المادية وغير المادية. « فالقرب والبعد، والارتفاع والاختفاض علاقات مألوفة تربط الإنسان ارتباطاً بدائياً بالمحيط الذي يعيش فيه، ولذلك مدت الإنسان بفاهيم تعبئه على التحدي عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية الفيزيقية: ظواهر أخلاقية (السمو والتدني) أو اجتماعية (الرفيع والوضع)، أو نفسية (صغير النفس وكبير القلب) »⁽⁸⁾.

1-2 - لرمزية المكان في الشعر الجاهلي دلالتان مختلفتان ترتبط الأولى برؤية جمعية تهيمن على أغلب مقدمات القصائد الجاهلية وتتجسد على وجه الخصوص في رمزية الطلل. أما الدلالة الثانية

سيمولوجيا المكان في الشعر الجاهلي

فترتبط برؤية هامشية جسدتها رمزية المكان تجسداً حسيّاً كما تجلت في شعر الصعاليك.

فالأطلال في الرؤية الجمعية تجسد المكان - الحلم، وحيز الذكرى المتلاشي:

1 - لقا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
فتوضح فالقراءة لم يعف رسمها
يسقط اللوى بين الدخول فحومل⁽⁹⁾
لما نسجتها من جنوب وشمال
تري بعمر الأرم في عرصاتها
وقبعائها كأنه حب لفل

2 - ألا يا دار الحى بالهردان
فلم يبق منها غير نوى مهدم
خلت حجج بعدي لهن ثمان⁽¹⁰⁾
وغبر أوار كالركبي دفان
وغير خطوات الولائد ذُعْذُعَتْ
بها الريح والأمطار كل مكان

3 - عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار
أقوى وأقفر من نعم وغيره
ماذا تحييون من نوى وأحجار⁽¹¹⁾
هوج الرياح بهابي التراب موار

إن المكان في هذه الشواهد الثلاثة يجسد الأطلال التي ترمز في الرؤية الجمعية المركزية إلى التمزق والانحثار. ويكاد المكان هنا يكون صورة حسية للحظة زمنية ماضية بعد مرورها وتدميرها للعالم.

وإذا كان الماضي - حسب المفهوم الهايديغري - يعني الاستذكار⁽¹²⁾ فإن الأطلال - بما هي رمز دال على الذكرى - تتعالق مع الزمن الماضي وترتد إليه، مما يجعل منه ملمحاً ثقافياً ذا خصائص ماضوية تنغرس عميقاً في الرؤية المركزية لتصبح واحدة من القيم

الأساسية في الشعر الجاهلي التي ترتبط ببنية التنقل والاستقرار كما هو سائد في النظام القبلي.

أما في شعر الصعاليك فقد جسد هو الآخر مجموعة من المقولات الذهنية في صور حسية ملموسة ترمز إلى رؤية كونية تختلف عن الرؤية الجمعية. ويشكل المكان ودلالته عنصراً بارزاً في هذه الصور. يقول تأبط شراً⁽¹³⁾:

وقلعة كسنان الرمح بارزة ضحيانة في شهور الصيف محراق
بادرت فنتها صبحى وما كسلوا حتى غابت إليها بعد إشراق
لا شيء في ريدها إلا نعمتها منها هزيم ومنها قائم باق

يشير الانتباه في هذا النص معجم شعري يمثل مفتاحه الأساسي، ويتكون من حقل دلالي ذي طابع مكاني (قلعة الجبل)، وزماني (الضحى والشروق) يرمز إلى قيم مجردة تدخل في علاقة تضاد مع القيم السائدة في الرؤية الجمعية المركبة. ويمكن احتزال ذلك في شكل ثنائيات تكون كالآتي:

قنة أو قلعة الجبل / السفح ← عال / منخفض = قيم . غير قيم

شروق / غروب ← ضوء / ظلام = طهارة / دنس

فالقلعة هنا ترمز إلى حيز مكاني بشخص قيمياً فاضلة غير متداولة، يحتاج التحلي بها إلى شيء من الجهد والمشقة. وبذلك يصبح «الجبل» مكاناً للتسامي عن الأرضي، ورمزاً للارتفاع عن الساقط الدنس، والاتجاه صوب الأعلى مع ما يحمله ذلك من طهارة وصفاء. كل ذلك تشعه لفظة «إشراق» لكونها مشحونة بدلالات نفسية وروحية توحي إلى المشقة التي يعانيها كل الذي يتجه إلى الأعلى في كبد

ومعاناة قصد الحصول على إشراق روحي يمنح للمتسلق دفقة من إيمان تساعد على الارتفاع نحو القنة، أي نحو الأفضل، وتمنحه مزيداً من الزاد يكون له سنداً في سفره نحو المجهول وصولاً إلى آفاق لا تبلغها معرفة أهل المعرفة⁽¹⁴⁾.

أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابته لاق

إذا كان مكان الطفل يعد مؤشراً رمزياً على الزمن الماضي ويرتبط به، فإن ما يرمز إليه المكان في رؤية الصعاليك يختلف عن ذلك اختلافاً بيناً. فهو مكان يرتبط بالمستقبل الذي يمر الطريق إليه عبر المعاناة والمشقة والتوتر حسب مفهوم هايدغر⁽¹⁵⁾.

ويجسد نص تأبط شراً السابق الصورة النموذجية للمكان في الرؤية الهامشية التي تختلف عن صورته في الرؤية المركزية المضادة. ومما تتميز به طبيعة هذا المكان أنه معزول عن الرمن، خارج عليه، ينتفي منه فعل الزمن التدميري كما في المكان الطللي.

إن الزمن في رؤية الصعاليك زمن تاريخي يكسر دائرة الزمن القبلي، ويخرج من مرحلة الاستذكار إلى مرحلة العرض المرتبط بالحاضر والممتد نحو المستقبل حسب السلسلة الزمنية المستمدة من مفهوم هايدغر. وهي سلسلة «تطالب المراحل الثلاث في حياة الإنسان: الغنائية والطفولة، الملحمية والشباب، والدرامية والنضج»⁽¹⁶⁾. فالانتقال من الاستذكار المرتبط بالطفولة إلى التوتر المرتبط بالمستقبل في رؤية الصعاليك يعني أن الزمن في هذه الرؤية قد تحول إلى زمن سهمي يرتبط بالإنسان ولا ينفصل عنه، في حركة تجعل منه إنساناً متجهاً نحو المستقبل في سبيل تغيير العالم. وذلك لما تتميز به ذاته من نضج ورقي فكري يتجاوز مرحلة الغنائية والطفولة إلى مرحلة التوتر المقترن بالفحولة.

بيد أن الانقلاب الجذري الذي يمثله شعر الصعاليك فهو يتجلى في الانتماء إلى فضاء رحب يتجاوز الحيز المحدود الذي يحضر في الشعر المرتبط بالرؤية الجمعية ذات الحدود المكانية الضيقة، وبهذا الوعي اللامتناهي يكشف شعر الصعاليك عن تصور جديد للوحدة وللقيم ينتمي إلى الفطرة الإنسانية، لا إلى القبيلة وحيزها المكاني الضيق الذي يسير وفق بنية ذهنية محدودة الرؤى والآفاق. ويتجلى هذا التصور الجديد واضحاً في لامية العرب للشنفرى⁽¹⁷⁾.

أقبصوا بني أمي صدور مطبكم	فإني إلى قوم سواكم لأميل
فقد حمت الحاجات والكيل مُقمرُ	وشدت لطيات مطايا وأرحل
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى	وفيهما لمن خاف القلي متعزك
لعمرك ما بالأرض ضيق علي امرئ	سري راغباً أو راهباً وهو يعقل
ولي دونكم أهلون: سيد علس	وأرقط زهلزل وعرفاء جبال
هم الأهل لا مستودع السر ذاتع	لديهم ولا الجاني بما جرّ يخلل

يمكن الإشارة في بداية الأمر إلى أن كل نص يتضمن كلمات - شاهدة (mots-témoins) تقوم بإدخال مفهوم القيمة على معجم شعري معين يكون هو المحدد لهوية النص بعد أن يتحول إلى كلمات - مفاتيح نستطيع أن ننفذ من خلالها إلى دلالة النص ومقصدية. وتدل الكلمات - الشاهدة - حسب مفهوم جورج ماطوري - على شعور ورؤية أو فكرة حية، تحدد انتماء الشخصية أو اختيارها الإيديولوجي، وذلك استناداً إلى معجم يكون سائداً في النص ومهيمناً عليه يستقيه من عصره وحياته اليومية. وهكذا ترسم لنا - عند وقوفنا على الكلمات - الشاهدة - البنى الاجتماعية والرؤى المتعايشة داخل عصر بعينه⁽¹⁸⁾.

فانطلاقاً من هذا المفهوم يمكن القول: إن خلف نص الشنفرى (لامية العرب) تتوارى رؤية شعرية ومقاصد ذاتية تحدد انتماء صاحبها وموقفه الفكري، وذلك من خلال كلمة - شاهدة تجسدها لفظة «الأرض» تلك التي تغدو بمشابهة قرينة لفظية دالة تعبر عما خفي من المقاصد والدلالات.

تشكل لفظة «الأرض» في نص الشنفرى كلمة - شاهدة ترمز إلى المكان الرحب الذي يأوي إليه الشخص الكريم متنبذاً وفاراً من أذى الناس. ويقابل رحابة المكان هنا عند الشنفرى محدوديته وتناهيته هناك في بنية الشعر الذي تقيده رؤية القبيلة. فبقدر ما يمتد المكان ويتسع إلى درجة المطلق في رؤية الصعاليك، بقدر ما يضيق وينتهي ويتقلص في مفهوم القبيلة الضيق كما تتقيد به الرؤية المركزية. ويكاد معنى القبيلة في الرؤية الجمعية يقابل معنى «الأهل والأهلون» في نص الشنفرى. فقد ألصق الشاعر صفة الأهلون بالوحوش التي اتخذها أهلاً بدلاً عن أهله من بني الإنسان. وبذلك يصبح كلاً من الذئب السريع والنمر المرقط، وأنثى الضبع المكسوة العنق بالشعر، أهلاً للشاعر بعد أن أسبغ عليها الشاعر صفات إنسانية وذلك في عملية حلول عجيبة تؤدي في النهاية إلى التطابق بين الإنسان الباحث عن براءته والوحش الذي يعيش على فطرته⁽¹⁹⁾.

2-2 - وإلى جانب المكان الفيزيقي في الشعر الجاهلي يحضر أيضاً الجسد بكشافة باعتباره مكاناً لمجموعة من القيم المجردة والمفاهيم العقلية، التي يرمز إليها من خلال صور حسية ملموسة. سواء أتعلق الأمر بالرؤية الجمعية أم بنقيضها المتمثل في الرؤية الهامشية ذات البعد الفطري والإنساني كما تجسدت في شعر الصعاليك.

ففي رؤية الصعاليك تشكل الذات الفردية موضوعاً شعرياً، مما يجعل منه قيمة مهيمنة في شعر الصعاليك، حيث تحضر في صورة

معجم شعري يتضمن حقله الدلالي كل المعاني والصفات التي لها علاقة بالجسد - النحيل الذي يمثل عاملاً مساعداً للقيام بوظيفة خلقية تتجلى في قبمتي الهرب والفرار اللذين كانا يعتبران مصدراً للاعتزاز والفخر في هذه الرؤية، بخلاف الرؤية الجمعية التي ترى فيهما مصدراً للذل والعار. وهكذا تصبح النجاة أو الهرب في شعر الصعاليك فضيلة خلقية يكون مصدرها الجسد - العصب السريع الحركة.

يقول تأبط شراً مشيراً إلى ملامح هذا الجسد⁽²⁰⁾:

إِنِّي إِذَا خُلْتُ ضَنْتُ بِنَائِلِهَا	وَأَمْسَكْتُ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقِ
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَاتِي مِنْ بَجِيلَةٍ إِذَا	الْقَيْتُ لِبَلَّةٍ خَبْتُ الرُّقْطِ أَرْوَاقِي
لِبَلَّةٍ صَاحُوا وَأَغْرُوا بِي سِرَاعَهُمْ	بِالْقَيْتِ كَتَبْتُ لَدَى مَعْدَى ابْنِ بَرَّاقِ
كَأَنَّمَا خَشَعُوا خَصَا فَوَادِمُهُ	أَوْ أَمْ خَشَفَ بِلِي شَتَّ وَطَبَّاقِ
لَا شَيْءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُنْزِ	وَذَا جَنَاحُ بَجَنْبِ الرِّيدِ خُفَّاقِ
حَتَّى نَجَوْتُ وَلَمَّا يَنْزَعُوا سَلْبِي	بِوَالِهِ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غُبْدَاقِ

يشدد هذا النص على بطل جديد، ميزته الهزال جسداً والخفة حركة. وهما قيمتان اثنتان تمثلان عاملاً مساعداً على الفرار والهجرة، بعيداً عن مكان الجماعة وقيمها، ويقف التأكيد على هاتين القيمتين الجديدتين نقيضاً لقيم الحرب المألوفة في النظام القبلي، حيث يكون الثبات على الشدائد والملمات وعدم الفرار مصدراً للاعتزاز والفخر.

ولقد تولدت عن فضيلة النجاة والفرار في رؤية الصعاليك موضوعة الجسد التي كانت تركز على بعض الصفات التي من شأنها أن تجعل منه جسداً ذا قيمة مثلى. وكل الشعراء الذين ينتمون إلى طبقة الصعاليك كانوا يركزون على هذا النوع من الجسد.

فعنه يقول عروة:

أنهزأ مني أن سَمِنتُ وأن تَرى بوجهي شحوب الحق والحقُ جاهد
أقسمُ جسمي في جُصوم كثيرة وجسمك موفور وزادك واحد
وعنه يقول تأبط شراً:

عاري الظنَّابيب محمدُ نواشره مدلاج أدهم واهي الماء غساق
حَمال ألوية شهاد أنديته قوَال معككة جواكب آفاق

إنَّ ما يتميز به الجسد في رؤية الصعاليك هو الضمور والدقة، حتى يكاد يقترب من صفات الجن كما في التصور الجاهلي للعرب، حيث تتسم الجن بخصائص منها: الضمور والحركة والذكاء والفعل والتأثير.

إن هذه الخصائص هي ما يجعل من هذا الجسد أداة للأفعال ووسيلة لابتكار القيم والأفكار. ولعل هذا ما دفع بشعراء الصعاليك للربط بين هذه الخصائص والجسد - المذكر الذي يرمز في رؤية الصعاليك إلى الحركة والفعل. وبذلك يتضمن رمز الجسد - المذكر في هذه الرؤية دلالات متعددة يتناسل بعضها من بعض في توالد مطرد وصولاً إلى الفكرة المولدة عند الصعاليك، تلك التي تتجلى في البحث عن الأفضل والتسامي عن الأرضي والاتجاه صوب الأعلى والمستقبل، كل ذلك يمكن استنتاجه عن طريق التداعي الذي يتم فيه الانتقال من معنى إلى لازمه يكون على هذا النحو:

الجسد - المذكر ← الحركة ← الأعلى ← الزمن المستقبل

أما صفات الجسد في الرؤية الجمعية فهي تحيل على الجسد المؤنث الذي يتميز بصفة الخصوبة والولادة. إنه جسد خصب، غني وولود. وبذلك يكون مناقضاً للجسد - المذكر.

فمن هذا الجسد يقول امرؤ القيس في معلقته (21):

مَهْذَهْهُ بَيْضَاءُ غَيْرُ مَقَاضِيَةٍ	تَرْتَبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَجَلِ
كَبْكَبٍ مَقَانِئِ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ	غَذَاها تَحِيرُ الْمَاءِ غَيْرَ الْحَلَلِ
تَصَدُّ وَتَهْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَنْقِي	بَنَاطِيرَةٍ مِنْ وَخْشٍ وَجَرَّةٍ مُطْفِلِ
وَجِيدٍ كَجِيدِ الرُّكْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ	إِذَا هِيَ نَصْفُهُ وَلَا يُعْطَلِ
وَفَرَعٍ يُخَشِّي الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ	أَثَبَتْ كَقِنَرِ الشُّخْلَةِ الْمُتَعَثِّكِ
غَذَاثِرُهُ مَسْتَشْرِزَاتٍ إِلَى الْعَلَا	تَضِلُّ الْمَذَاوِي فِي مَشْنَى وَمُرْسَلِ
وَكَشَعٍ لَطِيفٍ كَالْجَنَدِيلِ مُخَصَّرٍ	وَسَاقٍ كَاتِبُوبِ السَّقْيِ الْمَذَلِّ
وَتَعَطُّو بِرَخَصٍ غَيْرِ شَشْنٍ كَأَنَّهُ	أَسَارِيعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْجَلِ
تَضِيءُ الظُّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَُا	مَنَارَةٌ تُمَسِّي رَاهِبٍ مَحْبَتِلِ
وَتَضْحِي فَتَبْتَ الْمِسْلَكَ فَوْقَ قِرَاشِهَا	نَنُومُ الْعُضَى لَمْ تَفْتَقِ عَنْ تَفْضُلِ

ففي هذه الأبيات النموذجية من معلقة امرئ القيس ترتسم معالم الجسد - الحلم في الرؤية الجمعية. ومن صفاته الخصوبة والاستقرار. وهاتان صفتان لا يستمتع بهما إلا كل مقيم وذو نعمة مشيع ومرتاح. خصوبة نحسها في ريش النعام والغدائر المستشرزات إلى العلا، واستقرار يرمز إليه بالبيض المكنون وبالمراة نؤوم الضحى.

أما عن وظيفة هذا الجسد، فيقول الأعشى:

صَفْرُ الْوِشَاحِ، وَمِلَّةُ الدَّرْعِ، بِهَكْنَةٍ	إِذَا تَأَتَى، يَكَاةُ الْخَصَرِ يَنْخَزِلُ
نَعَمَ الضَّجِيعِ، غَذَاةُ الدَّجْنِ يَصْرَعُهَا	لِلدَّةِ الْمَرَّةِ، لَا جَافٍ، وَلَا تَفِيلُ
هَرَكُولَةٍ، فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرَانِقُهَا	كَأَنَّ أَحْمَصَهَا بِالشُّوكِ مُنْتَعِلُ
إِذَا تَقُومُ بِضَوْعِ الْمِسْلَكِ أَصُورُهُ	وَالزُّنْبُقُ الْوَرْدُ، مِنْ أَرْدَانِهَا، شَمِلُ

ما روضةً، من رياضِ الحزنِ، مُقَشَّبةٌ خُضراءُ، جَعَادَ عَلَيَّهَا مُسْبِلٌ، هَظْلٌ
يُضَاجِلُ الشَّمْسَ، مِنْهَا كَوَكَبُ شَرْقٍ مَزْدُورٌ، بِعَمِيمِ الثَّيْتِ، مُكْتَهِلٌ
يَوْمًا، بِأَطْيَبِ مِنْهَا، نَشْرَ رَائِحَةٍ وَلَا بِأَحْسَنَ مِنْهَا، إِذْ دَنَا الْأَصْلُ

إن وظيفة هذا الجسد - كما توضحها الأبيات - تتجلى في الاستمتاع والخصوبة وإنتاج الأجساد. وهذا ما جعل رمز هذا الجسد مقترناً بصفة المؤنث بعد أن اكتسب صفة نموزجية جعلت منه جسداً - حليماً بالنسبة لبدو مرتحلين في صحراء جافة عقيم، وبذلك تكون هذه الصورة النموزجية مشحونة بظلال من المعاني تتداعى ترى، وتتفجر بعضها من بعض على هذا النحو:

الجسد - المؤنث - الجسد - الحلم - الطبيعة - الخصب - الفعود - النعيم
وبما أن هذا النعيم يرتبط بسية اجتماعية وينظم قبلي لا يعرف الثبات إذ كان في تنقل مستمر بحثاً عن عناصر الاستقرار - فإن لحظته الزمنية قد ظلت هي الأخرى خاضعة للتنقل والسخ تبعاً لنظامها الاجتماعي الذي تتحكم فيه بنية التنقل والاستقرار. وهذا ما يفسر ارتباط هذه اللحظة بالزمن الماضي وبمحيز الذكرى المتلاشي.

الهوامش

1) La structure du texte artistique, Youri Lotman, p. 44.

(3) نفسه، ص: 38.

(3) نفسه، ص: 36.

(4) نظرية اللغة الأدبية، خوسيه مارييا، ترجمة حامد أبو أحمد، ص: 85.

(5) النص بناؤه ووظائفه، فان دييجت، العرب والعكر العالمي، ع 5، ص 1989، ص. 76

(6) المكان ودلالاته، سيزا قاسم عيون المقالات، ع 8، ص 1987، ص: 60 نقلاً عن Psychologie de l'espace, Paris 1972, p.p. 41-42.

7) La structure du texte artistique, Lotman, p. 311.

(8) المكان ودلالاته، عيون المقالات، ص: 59

(9) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفصل، ص: 8

(10) المفضليات، تحقيق محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص: 258.

(11) جمهرة أشعار العرب، ص: 183

(12) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، عالم المعرفة، ع 10، ص 1987، ص: 387.

(13) المفضليات، ص: 28 وما بعد.

(14) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية، 1986م، ص: 578.

(15) مفاهيم نقدية، ص: 387.

(16) نفسه، ص: 387.

(17) شرح لامية العرب للعسكري، تحقيق محمد خير الخلواني، دار الآفاق.

(18) مسجع المعجمية، جورج ماطوري، ترجمة عبد العلي الودغيري، منشورات كلية الآداب، الرباط، ص: 130 وما بعدها.

(19) شعر الخفيفة محيي الدين صبحي، ص: 21 وما بعدها.

(20) المفضليات، القصيدة الأولى.

(21) ديوان امرئ القيس، ص: 15 وما بعدها.

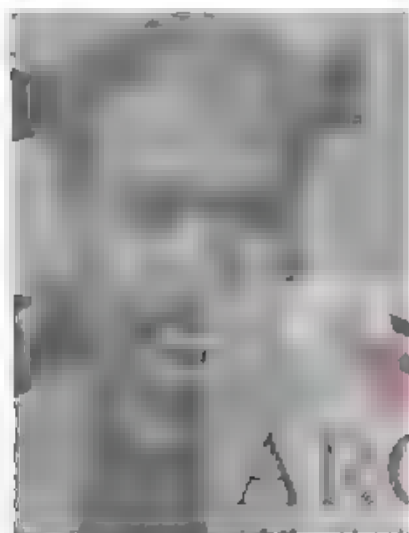


0A

شخصية البطل في القصة العراقية القصصية

إلى عبد الله حسن امين، رائد النقد القصصي في العراق

د. شجاع الساني



البطل والبطولة، مشيرين إلى «أن القصة القصيرة لم يحدث أن كن لها بطل قط وإنما لها بدلاً من ذلك مجموعة من الناس المغموين». هذه الجماعة المغمورة تغير شخصيتها من كتيب إلى كتيب، ومن جيل إلى جيل، فقد تكون الموظفين العموميين عند جوجول أو الخدم عند ترجيف، أو العاهرات عند موبسان، أو الأطباء والمدرسين عند تشيكوف أو الريفيين عند شيروود اندرسون، وهي دائماً تبحث عن مخرج»^(١)

وإذا ما تركنا آراء النقاد هؤلاء، إلى المدارس أو المناهج النقدية الأكثر حداثة، وجدنا الأمر أشد صعوبة، فالمذاهب النقدية الحديثة كالشكلائية والبنيوية، لاتعد الشخصيات في العمل القصصي ذواتاً أو كيانات سيكولوجية، بل مجرد ممثلين لهم وظائف محددة في البنية السردية، وقد حدد فلاسيفر بروب في «مورفولوجية الخرافة» عدد هذه الشخصيات ووظائفها التي تؤديها في الحكاية الروسية

بواجهه الناقد أو الباحث في موضوع البطل أو الشخصية في القصة القصيرة مشكلات عديدة، ذلك لأنه يجد نفسه مفتقراً إلى الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية في النقد العالمي والنقد العربي، التي تعينه على اقتحام مثل هذا الموضوع. والخروج بنتائج واضحة فيه، على العكس من الشخصية أو البطل في الرواية، الذي يمتلك رصيداً من الدراسات النقدية الأكاديمية وغير الأكاديمية، مما جعل الدراسات الأكاديمية في النقد الأدبي العربي الحديث تتجه وتقتصر على الرواية^(٢)، دون القصة القصيرة^(٣) وعلى الرغم من أن معظم الدراسات التي تناولت البطل أو الشخصية في الرواية العراقية والعربية، لاتسعف المناهج التي تزودنا بنظر نظري واضح - لكونها تعتمد إلى نثرنا المعاصر المكونة للنص الأدبي وعزلها عن بعضها - فإن الباحث أو الدارس لهذا الموضوع في الرواية، لا يجد صعوبة نفسها التي يجدها الناقد أو الدارس له في القصة القصيرة بسبب أن الرواية - التي تعد الفن الأساس في النثر الحديث - هي فن اجتماعي، ليس من الصعب على الباحث فيه - إذا ما كان منهجه اجتماعياً أو سوسبيولوجياً - أن يثني الوشائج التي تشد نية البطل أو الرواية إلى بنية اجتماعية موازية لها، في مرحلة من مراحل تاريخ المجتمع المعني بدراسة الرواية فيه.

على أن الدارس ما إن ينتقل من الرواية إلى القصة القصيرة، سرعان ما يجد نفسه أمام مشكلات وتساؤلات عديدة، تلف في طريق المنهج الاجتماعي أو السوسبيولوجي المذكور، حين يجد أن بعض النقاد يقررون أن القصة القصيرة «تبقى بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة ورومانتيكية، وفردية، ومتأمية»^(٤) وإذا ما تناولنا مسألة فردية القصة القصيرة إلى البطل فيها، وجدنا هؤلاء النقاد يفلتون عن السرد الحديث، رواية كان أم قصة قصيرة فكرة

العجيبة^(١)، وتابعة في ذلك الناقد البيهقي جريما، الذي اختزل الشخصيات السبع الى ست شخصيات وضعها في ثلاثة مقابلات^(٢) هي فاعل - مفعول به + مرسل - مرسل اليه + مساعد - عائق

ولا يمكن الافادة من هذا المنهج في دراسة البطل او البطولة، إلا في حدود معينة، كما ان الرواية اكثر استجابة له من القصة القصيرة، التي تفتقر في حالات كثيرة - بل في كل الحالات - الى العديد من هذه الادوار

ومع اننا نتفق مع العديد من آراء الناقد فرانك اوكونور، حول البطل والبطولة في السرد الحديث، وفي الفروق التي يضعها بين الرواية والقصة القصيرة - ولا سيما ما يخص فردية القاص في القصة القصيرة وكونه فناناً مازوفاً، على عكس اجتماعية وشمولية الفنان كاتب الرواية -

فلما نأخذ على الناقد لا تاريخية منهجه، التي تقضي الى تعميم احكامه بصدد القصة القصيرة، ذلك ان مسألة البطل والبطولة سواء في الرواية ام القصة القصيرة، هي مسألة متحركة غير ثابتة، تخضع شأنها شأن العناصر الاخرى في البنية القصصية التاريخية التي تنشأ فيها هذه البنية، واذا

كانت الرواية الحديثة، على عكس القصص السمي والمنحني القديم - قد انتهت الى البطولة، ولا سيما في مراحلها الاخيرة، فان القصة القصيرة لم تكن تفتقر الى البطل دائماً، كما يشير الناقد^(٣) ومن الملاحظ ان آراء الناقد تنطبق على القصة القصيرة الحديثة حسب وان البطولة والرؤية والمنظور في العمل السري القصير يخضع كما اشرنا للموضع الاجتماعي والتاريخي الذي ينشأ فيه العمل، ويمكن ان نلاحظ مهذا الصدد ان كاتب القصة القصيرة، يصبح فناناً اجتماعياً في المراحل التي يشهد فيه مجتمعه انعطافات كبيرة ويكون على وشك التغيير، مما يؤدي الى اندماج الفنان - الفرد المازوفا، في الكلية الجوهرية للامة، ويتحول هذا الكاتب الى فنان مازوفا، ويصير الى الفردية، عندما يعيش هذا المجتمع ازمة شاملة وحادة وينسلخ الفرد الكاتب عن الامة، بحيث لا تعود القوانين او الاعراف او التقاليد او الاديان التي تحكم فيها، هاجساً مهماً من هواجس الكاتب.

ونحن لانفترض هذا الرأي افتراضاً ولا نطلقه جزافاً، بل لقد توصلنا اليه بعد استقراء ومعاينة، لا للبطل والبطولة في القصة العراقية حسب وانما للقصة العربية

القصيرة، ولبنية هذه القصة نكل عناصرها المكونة لها، والعلاقات التي تقيمها هذه العناصر فيما بينها، وفي مختلف المراحل التاريخية

وازاء التساؤلات التي طرحناها حتى الآن، والصعوبات التي اشرنا اليها، وتلك التي ستثار خلال هذا البحث، نجد في المنهج السوسيولوجي اطاراً نظرياً ملائماً لدراسة شخصية البطل في القصة العراقية القصيرة، وهو المنهج الذي يقوم على دراسة النص الادبي في علاقته بالمجتمع والمطلقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الكاتب، وببرؤية هذه الطبقة للعالم، وان كان التحليل السوسيولوجي لا يستغنى كل جوانب العمل الفني واحداً لا يتوصل حتى الى ملامسته ان هذا التحليل ما هو إلا خطوة اولى لا بد منها للوصول الى العمل الفني، والشئ الاساسي هو العثور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الادبي او الفني الذي نحن بصدد دراسته^(٤) كما يقول

لوسيس غولدمان

يعد البطل من اكثر العناصر او الوحدات اهمية في بناء القصة، فالفنان «الإنشخصية البشرية هي الموضوع المركزي والمهم مبدئياً للنقل، وحتى في الحكاية، حيث يعتبر الموضوع الصفة الاستيعابية الاساسية، فان الصياغة النهائية للصنف الادبي ترتبط بصياغة البطل»^(٥)، ولكن، بالرغم من ذلك فان هذا العنصر في البنية القصصية، لا تكتمل دراسته إلا بدراسة الوحدات والعناصر المركزية الاخرى في هذه البنية، كما ان دراسة هذه البنية ككل لا يتحقق إلا بدراسة الجوانب الفكرية والجمالية والبيوغرافية فيها، بالرغم من ان الجانب الاخير، من الصعوبة بمكان التوفر على دراسته بسبب العدد الكبير من القصصيين ومن القصص التي تجري الاشارة اليها في هذا البحث

وبغية استكمال التحليل السوسيولوجي للبطل وصورته في القصة العراقية القصيرة، ينبغي الانطلاق من السؤال التالي وهو من هو الكاتب، والى اي طبقة اجتماعية ينتمي، وما هي الطبقات الاجتماعية التي يحاطبها ويتوجه الى وحداتها؟

لقد نشأت القصة العراقية في مرحلة حديثة نسبياً، تحت تأثير التيارات الفكرية والثقافية التي بدأت تحرق ابواب المجتمع العراقي منذ نهاية القرن التاسع عشر تلك التيارات التي عملت الصحافة والادب التركيان على تعريف العراقيين بها، كما اسهمت الصحافة المصرية التي كانت تصل الى القطر، في بدايات القرن العشرين في ايصال هذه الثقافات الى المجتمع العراقي. وغالباً ما يشار الى انقلاب الدستوري في الدولة العثمانية عام ١٩٠٨ م على انه بداية النهضة او اليقظة الفكرية الحديثة في المجتمع العراقي، ويستشهد مؤرخو الادب الذين يجعلون من هذا التاريخ بداية للنهضة الفكرية الحديثة، بالنشاط الثقافي الواسع الذي اعقب اعلان الدستور العثماني^(١)، ولكنهم يتجاهلون العوامل او العامل الرئيس وغير المباشر في هذه النهضة، وهو نهوض طبقة تجارية جديدة في المجتمع العراقي، هي التي تصدت لقيادة الحركة او النهضة الثقافية الحديثة في هذا المجتمع. وقد كان لدخول الراسمال الاوربي الى العراق والخليج العربي منذ القرن السابع، وتفتت المملكات الاقطاعية الكبيرة الذي اعقب الاحتلال العسكري الثالث للعراق، فضلاً عن اصلاحات مدحت باشا - كان لكل ذلك اثره في قيام هذه الطبقة الجديدة التي استطاعت ان تقيم شكلاً تنظيمية ذات صفة طبقية واضحة، وان تؤدي دوراً ملموساً في الحركة الدستورية التي قادت الى اعلان الدستور العثماني عام ١٩٠٨، التي اطاحت بالسلطان عبد الحميد، وان تسهم بقسط وافر في الثورة العربية ابلن الحرب الاولى، وان تنبيري لقيادة ثورة «العشرين» الوطنية، وصياغة اهدافها العامة وان تنشط في الدعوة الى التعليم والتصنيع والى تحرير المرأة^(٢).

لقد ادى هذا النشاط الى خلق طبقة من القراء، كما ادى الى نشوء المطباعة والصحافة، وقد تضافر كل ذلك، مع المؤثرات الثقافية والفكرية الغربية الحديثة ليسهم في نشوء اجنوس واشكال ادبية جديدة، لم يكن يعرفها الادب العربي

القديم. كالفصاة والمقالة والمسرحية، وان كانت بعض هذه الاجنوس غير مقطوعة الصلة بالتراث العربي القديم، ولا سيما بلن «المقامة». وينتمي القاص والكاتب العراقي الى الشرائح المنخفضة والفقيرة من هذه الطبقة، التي حملت لواء الدعوة الى التجديد في الادب العربي، وخلق اشكال واجنوس ادبية جديدة، شبيهة بتلك الاشكال والاجنوس التي عرفها ادب الغرب^(٣). وكان من الطبيعي ان يتوجه الكاتب في هذه المرحلة الى جماهير القراء من هذه الطبقة، في مجتمع ترتفع فيه نسبة الامية ارتفاعاً عالياً، وتقتصر معرفة القراءة والكتابة على ابناء هذه الطبقة نفسها.

من جهة اخرى فإن طبقة العمال، هي الاخرى، قد بدأت تتكون حول الصناعة النفطية وفي مشاريع سكك الحديد وفي ميناء البصرة، الذي قاد عماله اول اضراب عمالي في العراق عام ١٩١٨ م.^(٤)

لقد تزامن ظهور القصة العراقية الحديثة مع ثورة العشرين الوطنية، ولقد وجد القاص والكاتب العراقي آنذاك، في وضع فرض عليه الاندماج في المؤسسة الاجتماعية، مولياً هذه المؤسسة ومشاغلاًها اهتمامه الاول، ناسياً في خضم ذلك همومه الذاتية، ولم تكن الكتابة آنذاك لتتفصل عن اشكال الكفاح والنضال من اجل الاستقلال والتغيير الاجتماعي، بل ان بعض القصاصين والكاتب، مثل محمود السيد، الذي يعد رائد القصة في العراق، والكاتب حسين الرحلي كانوا في طبقة من القدماء على تكوين جمعيات سياسية وطنية، وانشاء صحافة وطنية تتولى نشر الافكار والقيم الجديدة بين القراء، وكان لهم ما ارادوا حين صدرت اول جريدة عراقية تهتم بقضايا الفكر والمجتمع عام ١٩٢٤ م، فاتحة بذلك باباً جديداً^(٥) وتلك هي صحيفة «الصحيفة».

لقد وجد القاص نفسه، ازاء عقد غير مكتوب بينه وبين المجتمع، او امام ما اسماه بعض النقاد بد «الوفاية»، كاول مقوم من مقومات استراتيجية الكتابة، وهي لا تكاد تميز او تسمح إلا بفروق ضئيلة من حيث خصائص التعبير بين المواضيع والاعراض والانواع^(٦)، وباستثناء بعض

المحاولات القصصية في الثلاثينات، فقد استمر هذا الوضع طوال الأربعينات وحتى مرحلة الحداثة في القصة العراقية التي بدأت في الخمسينات من هذا القرن، وطوال العقود الثلاثة، كانت القصة تقترب لدى الكثير من القاصين من فن المقالة، بل إن بداية نشوء السرد القصصي في العراق كانت تقترب إلى التمييز الدقيق بين هذا السرد وبين فن المسرحية، وقد اتضح هذا الخلط في محاولة سليمان فيضي الموسومة به الرواية الإيقاعية ١٩٦٩م، وكان على القارئ العراقي أن ينتظر بداية العقد الخامس من هذا القرن، لكي يتغير منظور الكتابة السردية، ولكي تتغير العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لهذا السرد، ولكي يصبح هذا السرد أو القص سرداً، لنفوس مازومة، والرواد مازومين، ينتمون إلى الطبقة المتوسطة أحياناً وإلى قاع المجتمع في كثير من الأحيان.

على أن ذلك لم يمنع من ظهور تيار ذاتي واسع في القصة العراقية، استمر إلى مرحلة ما بعد الحرب الثانية، وهو التيار الرومانسي، الذي نشأ تحت تأثير القصص الرومانسية المترجمة، وكتابات المفلوحي وجبران الرومانسية، بالرغم من أن هذا التيار يلتقي مع التيار الوظيفي الاجتماعي في النزوع إلى «التلقين» والوعظ ويتجاهل الفروق الفنية بين المقالة أو السرد القصصي

وعلى الرغم من أن رائد القصة العراقية، محمود أحمد السيد بدأ رومانسياً، وأن كتاباته السردية الأولى (في سبيل الزواج - مصير الضعفاء - النكبات) لم تكن تخرج عن الأطار الرومانسي، المنسحب بالموروث الحكائي الشعبي العربي، فإنه استطاع في مرحلة تالية أن يطور أدواته ومفاهيمه الفنية بحيث قلده ذلك - ونحت تأثير قراءاته المستمرة للقصة من خلال الأدب التركي - إلى محاولات جديدة للتنميط والنمذجة، والموازنة بين الموضوع والشخصية في سرده القصصي، ولقد كتب بعد علم من نشره روايته القصيرة «جلال خالد ١٩٢٨»، مشيراً إلى هذا الفهم الجديد للفن القصصي، «كنت أقصد بكتابة هذه القصة الموجزة.. إلى دراسة نفسية شاب عراقي،

في العشرين من العمر، من هذا الشبغ المتحمس الذي ظهر بعد الحرب الكبرى وحدث الثورة في الحجاز، يتطلب الاستقلال للبلاد العربية، وإعادة المجد القديم»^(١). ولكن هذا لا يعني أن السيد قد وفق في ذلك إذ على الرغم من أنه حاول تصوير تجربته الذاتية في هذه الرواية، فإن السيد لم يوفق في نقل الكتابة القصصية من مجرد عملية استنساخ للمجتمع ولما هو خارجي إلى كتابة قصصية إبداعية تضع قواسم الإبداع الفني في المقام الأول، لقد كانت العناصر التطيلية وما يحيط بها من وقائع مفتعلة إلى حد كبير إلا أن ذلك لا يمنع من القول أن السيد قد خطا خطوة جديدة إلى أمام على طريق بناء النموذج - لاسيما وأنه استطاع أن يخلق شخصية مركبة تجمع بين سيرته الذاتية، وبين سيرة صديق حسين الرحال، وكنا كلاهما، قد سافرا إلى الهند، وأقاما فيها، واتصلا بالزعيم الهندي الوطني سوامي،^(٢) وتعلما منه الكثير من الأفكار الاجتماعية الجديدة، التي حظت بها رواية «جلال خالد».

وفي مقدمته لمجموعته القصصية «في ساع من الزمن» ١٩٣٥، يشير السيد إلى هذا الفهم الجديد للفن القصصي ولعملية بناء النموذج، وإلى أن السرد القصصي لا ينقل الواقع نقلاً حرفياً، بل يعيد تركيب هذا الواقع، وأن الشخصية القصصية في القصة لا تطابق الشخصية في الواقع، بل يتم تركيبها من جزئيات الواقع؛ فقد جاء في هذا التقديم قول القاص: «ليس في هذه الصور المختارة... ما هو واقع من أوله إلى آخره، بهذا التسلسل المنطقي والإطار المعروضين في حوادثها، وليس في هؤلاء الأشخاص الذي يظهرون فيها من عاش بالاسم الذي أسميته، وفي المحل الذي احتلته فيه، وهي الحياة التي البستها واستقرت له عناصرها وأسبابها، على أن الأجزاء التي تكلفت منها كل صورة منها لم تقتبس إلا من حياتنا الواقعة»^(٣)... الخ وعلى الرغم من المصطلح الذي استخدمه القاص هو «الصورة» بدلاً للقصة، وما يوحي به من إمكانية أو احتمال نقل الواقع نقلاً فوتوغرافياً، فإن بعض التناقض أو الشخصيات التي

صورها القاص تشهد على هذه النقلة في ابوات القاص ومنظوره ورؤياه، ففي واحدة من افضل قصص المجموعة هي قصة «بداي الفايغ» استطاع القاص ان يصوغ شخصية ذات ملامح اجتماعية وفكرية جديدة وان يضع في هذا النموذج، شيئاً من الاستثناء، يميز بينه وبين الواقع، (بداي) لا يفار لآخيه بأن يقتل غريمه (جسسام)، بعد ان عيزه رفيس عشيرته وذكره بمقتل اخيه على يديه، بل يعيد غمد خنجره بعد ان اسلته لقتل جسسام، حين رأى ما يحق من خطر باطفاله، ويهرع وقد لثم وجهه الى حمل طفليه وانتقلهما من الموت غرقاً، ليفصح له بعد انتقالهما عن شخصيته قائلاً «الاهب الآن... مع السلامة.. خلصت.. ولكن لا تنس ان لك ساعة أخرى» ان هذه القصة، لا تستنسخ الواقع، بل تنقده وتخطاه، بما تقترحه من تغيير اجتماعي، وربما استطعنا بسبب ذلك، وبسبب ما قلناه وما تشير اليه من اتجاه ثوري واضح، ان نعدّها فاتحة «الواقعية الجديدة» في الادب العربي الحديث في العراق، وان مؤرخ بها لظهور هذه المدرسة فيه.

لقد شهدت الثلاثينات نوعاً من التغيير في العلاقة بين القاص والمجتمع او المؤسسة الاجتماعية، ولم يكن السيد هو الوحيد الذي كان يجهد من اجل تطوير لبواحه القصصية ووضع للمرد القصصي على طريق الحداثة فقد تهيا للقصة العراقية في هذا العقد عدد من القصاصين الذين مثلوا تياراً جديداً في هذه القصة، دعاه بعض الدارسين بـالاتجاه الفردي الذاتي، وعده بتأثير تيار جديد في القصة العراقية، استثار باهتمام عدد غير قليل من كتاب القصة بعد الحرب،^(١٤)

لقد كانت الثلاثينات مرحلة هدوء نسبي فياسلّعشرينات.. التي شهدت الثورة العراقية على المحتلّين الانكليز، وقيامها الثورة العربية الكبرى ضد الدولة العثمانية، وللاربعينات التي اذكت فيها الحرب العالمية الثانية روح الكفاح والنضال الوطني ضد المستعمر - بالرغم

من ان الثلاثينات شهدت ظهور العديد من التنظيمات والتجمعات السياسية الوطنية^(١٥). هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فان هذه المرحلة هي مرحلة اكتشاف القاص العراقي للقصة الروسية وما فيها من نزعة تحليلية^(١٦)، ولا سيما كتابات تولستوي التي اطلع معظم القصاصين العراقيين عليها من خلال الادب والمصاحفة التركية، بحيث ان السيد راج يعرض للقراء قصته المعروفة «البحث» ويدعو في مقالاته الى نقل وتحليل وتلخيص نماذج من القصص الشرقية الروسية والتركية والصينية واليابانية، وقد فعل هو ما دعا الادباء اليه فعرض على القراء بواسطة النقل والتلخيص والتحليل نماذج مما رأى تقديمه الى بطلنا من الادب الروسي الذي بهر به، والادب التركي الذي هزه فيه نزوعه الى الحرية^(١٧).

لقد تحولت القصة الى سرده لمشاهد شخصيات وابطال مازومين بفعل الواقع الاجتماعي والثقافي، او بفعل قوانين كونية، كما هو الامر في قصة «يوسف متي» «سفرية الموت» التي تحكي الازمة النفسية والصراع النفسي الميرلدي رجل، كاد ان يزق روح طفله المريض الذي لا أمل في شفائه، حتى إذا دنا منه ولمس جبينه وجده جثة هامدة. لقد كان التيار التحليلي يولد في القصة العراقية القصيرة على يد كل من «يوسف متي» وعبد الوهاب الأمين - الذي اسهمت ترجماته في القصة في نشوء مثل هذا التيار الى جانب كتاباته القصصية القليلة - تحت تأثير القصة الغربية الحديثة، ولا سيما الروسية منها، في نفس الوقت الذي كانت فيه ملامح تيار آخر تتضح في جهود قاص آخر هو «يوسف مكل»^(١٨)، تيار يقوم على الوصف الخارجي المباشر، وينتقل هذان التياران في هدفهما الفني، وهو إبعاد شخصية القاص عن عمله الاصصي، والقضاء على نزعة «التلقين» والوعظ التي عرفت بها القصة العراقية، حتى منتصف الثلاثينات.

لقد تغيرت ملامح وسمات البطل على يد كتاب الثلاثينات، فلم يعد نمطاً عاماً يقترحه الوضع الاجتماعي،

ولا مجرد شاهد على هذا الوضع الذي تضيع موضوعات الكاتب منه - ولا تعيين له - بل أصبح الوحدة المركزية والمحورية في القصة. ولم يكن هذا التحول ليتم بمعزل عن التحول العام في فن القاص، وفي منظوره وموضوعه ورؤيته على أننا يجب ألا نبالغ في حجم وقيمة هذا التحول، ذلك أن الجهود الفنية الحديثة في الثلاثينات، كانت قليلة ومبعثرة، بحيث أن أحداً من هؤلاء القصاصين الجدد لم يجمع قصصه في مجموعة قصصية، باستثناء «عبد الوهاب الأمين»، أما «يوسف مكي»، فإن قصصه لم تطبع في مجموعة قصصية إلا بعد موته^(١) لقد كن على القارىء أن ينتظر حتى سابع الحرب الثانية لكي تتمر هذه البذور البسيطة، وليصبح الخط الفاصل بين الموضوعات والطرائق القديمة في القصة والطرائق الحديثة واضحاً، وأن لم يكن هذا الخط يشكل قطيعة نهائية مع الماضي، بل تعديلاً له، لصالح عملية الإبداع الفني، وعلى حساب استراتيجيات القصة الرئيسية التي دعوناها بـ «الوظيفية»، متأثرين بخطى تلك الآخرين في ذلك.

لقد قل الاتجاه الذي يقوم على نسخ الواقع الاجتماعي، هو المهيمن على الكتابة القصصية طوال الثلاثينات والأربعينات، وبالرغم من أن ذو النون أيوب - وهو أبرز القصاصين في هذه المرحلة وأكثرهم انتاجاً - اشتق بعض أسماء مجموعاته القصصية من شخصيات هذه القصص وأبطالها، فإن الموضوع القصصية البشرية هو الوحدة المهيمنة على القصة لديه، وبإستثناء ما عده التكراري فلنات عارضة منه^(٢) (ولعله يعني قصته الجريمة والعقاب) - فإن ذو النون كان يختار موضوعاً لقصصه ثم يضع شخصية فيه، لا العكس. وحسب أيوب، لكي يصدر أو يرسم صورة للفرد الإداري والسياسي في جهاز التعليم، أن يخلق أو يحكي حادثة عن مدرس رشح ليشغل منصباً عالياً جزاء لتفانيه في عمله وإخلاصه فيه، لا يلبث أن يكتشف أن غيره حل في هذا المنصب، ويعرف من «البيك المظلم» بطل القصة أن صفوفه مسؤول كبير كانت وراء هذا التغيير فالحاصل

يزيح شخصية المدرس عن البطولة ليتسنىها «البيك»، وهو ما لا يكلف القاص أن يجهد فنياً في تحليل الأزمة النفسية ومشاعر الإحباط لدى البطل الجدير بتسليم مرتبة البطولة^(٣) ومع أن القاص يشير إلى بقايا القيم الأصيلة التي تتصارع والقيم المتدهورة في نفس البطل، فإنه يمر على هذا الصراع سروراً سريعاً، بحيث تبدو الشخصية وحدة ثانوية وهامشية إلى جانب الموضوع الذي يصبح الوحدة المركزية المهيمنة في القصة. هذا فضلاً عن التلقين والوعظ الأخلاقي لدى القاص، وتجاهله لخصائص الجنس القصصي الذي يكتب فيه، وللفروق بينه وبين جنس آخر هو فن المقالة، وليس عجيباً أن يطلق القاص «عبد الملك نوري» على القصة لدى أيوب مصطلح «المقاصة»، قائلاً أن: «ذو النون أيوب يصد الواقع في القصصه سرداً سطحياً وهو لا يتعمق وراء ظواهر الواقع، ولا يغور إلى الحس الإنساني المشترك، ومن هنا كانت شخصوه، كما وصفها الأستاذ عبد القادر جمن أمين، وقامه في ذلك - عمر الطالب، «دعي»، صاغها الكاتب لتحقيق هدف أو فكرة معينة»^(٤).

وبالرغم من أن السرد القصصي في العراق، شهد تطوراً ملحوظاً في مرحلة ما بعد الحرب الثانية، وفي نهاية الأربعينات، ولاسيما على يد شكري خصبك في مجموعته «صراع»، ثم «عهد جديد»، وشالوم درويش في مجموعته «بعض الناس»، وظهر التغيير في شخصيات القصة التي صار القاص يتعامل معها، باعتبارها كائنات إنسانية في الدرجة الأولى، لا مجرد شواهد وتعينات أو تجسيديات لواقع اجتماعي حسب، على الرغم من ذلك فإن رياح التغيير التي أحدثت انعطافاً كبيراً في مجرى القصة العراقية.

وفي كل الوحدات الأساسية المكونة للبنية القصصية، كانت قد هبت في الخمسينات، ولقد عزا معظم النقاد والدارسين هذا التغيير الكبير، لوما دعي بدعوة الحداثة، إلى جهود عبد الملك نوري القصصية، وإلى جهود فؤاد التكريتي من بعده، إلا أننا، خلافاً لهذا الرأي^(٥)، نعتقد بأن جهود قاص آخر، هو «نزار سليم»، في مجموعته «أشياء قديمة»، كان لها هي

الأخرى دورها الكبير في وضع القصة العراقية على طريق الحداثة، فبالأول مرة، يبحث القاص عن موضوعات لقصصه في ما هو مالوف وعادي وتافه، ولم يعد بطل القصة مشغولاً بهاجس اجتماعي أو سياسي كبير، بل أصبح هذا البطل يتكشف، وتتكشف أبعاده السيكولوجية والاجتماعية من خلال الأشياء المرفقة في عازيتها: كالقار في قصة «الفار» التي تشغل بطلها حركة قار في غرفته، وجد فيه شبهاً بالفنّانة التي بدأ يقيم معها علاقة حب، أو عقب السيكرة وهو يفتري ليعال منها البطل على تجربة كاملة وقعت في الماضي في قصة «عقب سيجارة» أو الأرق والنفكر بالريح وبتغيير الوضع الاجتماعي، الذي يأمل بطل القصة تحقيقه من خلال بطاقة نصيب في قصة «نصيب»، لقد تغيرت إذن الرؤيا والمنظور والموضوع ولم يعد القاص يكرس نفسه لقضية اجتماعية أو سياسية، يحشو بها رأس القارئ بطريقة وعظمية تقليدية مملّة، ولم يعد القاص ملحقاً بالمؤسسة الاجتماعية؛ فقد تقدمت الشخصية إلى مقدمة الصورة، وتراجع الموضوع إلى خلفيتها، وما عاد الوضع الاجتماعي ليشكل سوى إطار لهذه الصورة، ولم يكن هذا التحول في القصة وفي العلاقة بين وحداتها الأساسية يسيراً، فقد تحولت الرؤيا والمنظور والموضوع والحدث والشخصية، ونتيجة لهذا التحول الكبير والخطير أصبحت الشخصية القصصية وأزماتها وهراماتها النفسية الوحدة الأساسية في البنية القصصية.

وقد تضارعت جهود فنية عديدة في هذه المرحلة من أجل أن تضع القصة على طريق الحداثة، وقد استطاع القاص العراقي في الخمسينات، أن يحقق درجة عالية من التوازن بين حاجات التغيير الاجتماعي وبين النضج الداخلي للعمل القصص والروائي^(٣٠)، ولقد كان هذا التوازن وهذا النضج هدفين وضمهما القاص عبد الملك نوري نصب عينيه؛ بل كانت القضايا الجمالية هاجساً رئيساً لدى عبد الملك، وكان يحاول أن يجسد في قصصه التركيب المفقود بين الكتابة الإبداعية وحاجات المجتمع والتغيير الاجتماعي و كان

يعيش تناقضاً بين أفكاره عن الإنسانية الاشتراكية، وبين الأدب الذي يجب أن ينتج لخدمتهما، والذي يرى أنه لا يمكن تقنية بسهولة^(٣١)، على حد تعبير القاص فؤاد التكري، وهكذا كانت القصص الأولى التي نشرها عبد الملك ولا سيما قصة (جيف معطرة) التي نشرها عام ١٩٤٩ تبدو -والقول للتكري - وكأنها نيزك أضاء بشدة سماها السوداء^(٣٢) هذا في وقت كان أيوب ورفاقه مازالوا منكبين على فرع طبول القصص الاجتماعية الساذجة، كما يقول التكري أيضاً. لقد كانت جهود نوري الفنية منصبة على تصوير الشخصية البشرية من الداخل، مستعيناً بأحدث التقنيات الفنية آنذاك، وكان نوري ينزل الشخصية من عليائها، تماماً كما كان سليم ينزل الموضوع والحدث من عليائه؛ فقد اهتم بالشخصيات الصغيرة المضطهدة والمشوهة والمريضة، وراح يعمل مبضعه في تشريح هذه الشخصيات التي كان يختارها من قاع المجتمع، ويرينا العالم من خلالها، فالإنسان لم يكن لدى نوري كـ(شيء في العالم) كما يرى التكري الذي يتحفظ بعض الشيء في هذا الرأي^(٣٣)، إلا أن للتناقض الذي لم يستطع حله نوري، هو أن العالم الداخلي لا يطلقه لم يكن على تلك الصلة المتحركة بالعالم الخارجي، ولعل هذا الأمر هو الذي أراد أن يقوله ولم يوفق في قوله، هو الذي وفق في أن يجعل العالم الداخلي لشخصياته، وحركة النفس أو الذهن لديها، استجابة سيكولوجية لمنبهات خارجية وبكلمة: فإن فهم التكري للعلاقة بين الإنسان والعالم الخارجي، يتسم بأنه فهم مادي، على حين أن فهم عبد الملك نوري لهذه العلاقة يتسم بالثقلية، وأنه لأمر غريب حقاً أن يكون نوري مثقياً وهو الذي جهد لكي يضع مضامينه الاجتماعية الثورية في شكل فني ناضج ومتقدم، وأن يكون التكري، وهو أبعد ما يكون عن الموضوعات الاجتماعية، ساعياً في فهمه لعلاقة الإنسان بالعالم، وقد وضع الناقد عبد القادر حسن إصبعه على شيء من ذلك عندما أشار إلى أن ما يصدم القارئ في منشد الأرض لأول وهلة قلة الحركة، فالأبطال فيه جامدون يعيشون في عالم اللاوعي، يطلقون لخيالهم العنان يسمح في

عوالم بعيدة أو قريبة الخ...^(٣٧)

إن هذا التحول من العالم الخارجي، إلى الشخصية القصصية، من الخارج إلى الداخل ومن الاستنساخ إلى الإبداع، لم يكن ليتم بدون مؤثرات ثقافية وفنية خارجية، فضلاً عن التراكم المعرفي لدى القاص العراقي، وغالباً ما يشير إلى جيمس جويس وديستوفسكي وسارتر وكافو، على أنهم أساتذة الفن القصصي لدى نوري، لكن الحقيقة التي ينبغي الإشارة إليها، أن نوري نفسه قد أبدى إعجابه بديستوفسكي، وقد كتب لصديقه التكريتي مستملاً: أي بني هذا المتهوه كان، لاحقاً قصص في شخصياته شيئاً من روح الأنبياء، أنهم أبطال نقائص وعاهات وجرائم، وأبطال حقيقيون... لقد كانت الثلاثينات بدء اكتشاف القاص العراقي للقصة الروسية ولتولستوي بصورة خاصة، أما الخمسينات، فقد كانت مرحلة اكتشاف ديستوفسكي وفي الوقت الذي كان فيه نوري يحاول أن يقدم أبطالاً شبيهين بأبطال ديستوفسكي «أبطال نقائص وعاهات، كان بعض النقاد مثل نهاد التكريتي، يعطون على كتابة مقالات صحفية يعرضون فيها ويحللون شخصيات ديستوفسكي، وبالرغم من أن نوري استعار بعض أدواته من جويس وكافو وسارتر، فإن عالمه هو عالم ديستوفسكي، وهو عالم ينصب فيه الاهتمام بدرجة رئيسة، على الشخصية البشرية، ولم يكن التكريتي، بالرغم من كل ما اضطلعه في جهود عبد الملك، ليخرج عن هذا العالم.

لقد واصل التكريتي الطريق التي بدأها سلفه نوري، وقد فتح استقلال القاص الفكري، له أن يخلق انعطافاً حاداً في فنية القصة بما أحدثه من تغيير في الرؤيا والمتطور، فقد انتصر التكريتي - الذي عاب على نوري أن تكون شخصياته كاشيياء في العالم مع بعض التقلبات حسب عبارته - انتصر للشخصية على العالم، منضوياً تحت لواء قصص عالمي أهم أعلامه ديستوفسكي وسارتر وكافو وكافكا^(٣٨) ولكي يكشف عن هذه الشخصيات وعن العالم فيها وخارجها راح في قصصه ينمي الصراع بينها وبين هذا

العالم متنبهاً إلى الذروة التي تتكشف فيها بطولية الإنسان وهو يصارع قوانين اجتماعية وكونية جبارة. كان الإنسان عند نوري يخضع لها ويتحطم تحت وطأة هذه القوى الجبارة، التكريتي، فهو يكسر ويتحطم تحت وطأة هذه القوى الجبارة، ولكن بعد صراع بطولي عنيف، ولذا قيل عن الإنسان في أدب التكريتي، أنه مركبة آدم قد يضيع في خضمها الهدف^(٣٩) كما قيل أيضاً أن فن التكريتي ينصب على الإنسان أكثر مما ينصب على غيره^(٤٠). على أن هذا لا يعني أن فن التكريتي كان يتنكر للمجتمع ولل قضايا الاجتماعية، وصحيح أن قصص التكريتي هي من نمط قصص الشخصيات، قبل أن تكون قصص الواقع اليومي أو الهم الاجتماعي، أو هم القضية السياسية، إلا أن التكريتي وفق أكثر مما وفق أي قاص آخر في إيجاد نمط من التركيب بين الاجتماعي والفردية، والخارجي والداخلي وبين الوظيفية أو فعل الاستنساخ والإبداع الفني، فلقد افاد من النهج التحليلي لتقديم قصة فنية جديدة، ذات مستويات عديدة، قصة لا تسفر عن دلالة اجتماعية أو سياسية بصورة مباشرة، ولكنها تفسر بالضرورة إلى هذه الدلالة، فضلاً عن المستوى الإنساني العام، ويشير أحد النقاد إلى هذه المستويات، وهو يصعد الحديث عن فن التكريتي وعن قصة موعود النمل، إلى أن القصة «تتأرجح بين مستويين ظاهري قائم بنفسه قد يقتنع به الكتل الاجتماعية وخفي بعيد يرتفع به الخط الرئيسي للأحداث إلى مستوى التعبير عن تجربة بشرية معقدة تضغط وتكثف في (لقطة) وتتسع لتصبح مآثر الكاظمية والجرح والذعر وعبور النهر رموزاً إنسانية كبيرة. ويضيف الناقد إلى ذلك قوله أن القاص حقق «في قصصه القليلة ركزي الألب المعنيم، الموسيقى الفكرية المنبمعة من أغوار بعيدة، وتعلم اتقان الصنعة القصصية»^(٤١) وإلى جانب التيار الذي يمثلته كل من عبد الملك نوري وفؤاد التكريتي.

كان لمة تيار آخر يعد استمراراً للتيار الوظيفي - إذ صحت التسمية - وقد استطاع كتاب هذا التيار أن يحققوا شيئاً مما حققه نوري والتكريتي، وإن ظل الهلجس الاجتماعي

والسياسي، أساسياً في أعمالهم القصصية، كما غلب الموضوع هو الموضوع الاجتماعي والاتجاه هو الاتجاه الواقعي، ويمثل هذا التيار كل من غائب طعمة فرمان، وعبد الرزاق الشبيخ علي، ومهدي عيسى الصكر وغيرهم.

وقد اعقب جيل الخمسينات جيل آخر دعاه بعض الدارسين بـ«الجيل الضائع»، ويضم كلاً من نزار قبلس -وهو أكثرهم إنتاجاً- وجاسم الجوي، وجيلان، وكان هؤلاء الكتّاب يترسمون خطى نوري والتكري في ما يكتبون، ولكنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا الكثير إلى ما حققه الكتّاب المذكوران.

كانت الستينات بمثابة القطيعة النهائية مع الموروث القصصي العراقي الحديث، والتحول بصورة نهائية نحو الذات، وانحلت كل الاواصر بين الكتّاب والمجتمع، لتصبح القصة جيوغرافيا، الكتّاب نفسه، لقد نشأ جيل الستينات في ظروف سياسية غاية في التعقيد، أسهمت في تعميق احساسه بالاحباط والهزيمة والخيبة، مما دفعه إلى مراجعة الكثير من القيم والمسلّمات والتمرد عليها، بحثاً عن قيم وأفاق وتجارب جديدة ورغم أن تجربة قصاصي الستينات لا يمكن أن تحصر ضمن سمة واحدة، فإن المسار الرئيسي لهذه التجربة اتسم بهيمنة الهم الفردي خلافاً للجيل السابق الذي كان يهيم عليه الهم الجماعي^(٢٥).

ولقد دفعت هذه الظروف المحلية بالقاص إلى الاستجابة لمؤثرات فكرية وفنية معينة، دفعت إلى الاقبال في التجريب والذاتية واستخدام المفردة الشعرية المنسوجة، واستلحقت القصة لدى بعض القصاصين إلى مجرد مناجاة نفسية طويلة. لقد حلت شخصية القاص نفسه، وسيرته الخاصة محل الشخصيات البسيطة والمسحوقة التي كان يختارها القاص من بين الشرائح البرجوازية، ومن الطبقات الشعبية المسحوقة. وهيمت مشكلات الملقب البرجوازي الصغير بصورة نهائية على القاص: لقد تحولت القصة إلى... مأساة الخائف البرجوازي المسجون في ذاته... إلى سرده شخصي ومشاهدات جبرية للحياة التي يعيشها مثقف معزّل

وأصبح الوعي الطبقي المسلط على العلاقات الاجتماعية وعياً ميتافيزيقياً مسلطاً على النواحي الداخلية للبطل^(٢٦).

لقد نشأت الشخصية السلبية في القصة العراقية، وأصبحت موضوعات الجنس والهجرة والسكر، هي الموضوعات الاثيرة لدى الكتّاب، يعطونها حلولاً لازمة بطله البرجوازي المهزوم، وعلى الرغم من أن لغة القاص وأدواته تحولت هي الأخرى، باتجاه شخصية البطل في القصة. واتحد صوت الراوي بصوت الشخصية عبر المفردة والمعبرة الشعرية واقتربت القصة من القصيدة الغنائية إلى حد بعيد، على الرغم من ذلك فإن شخصيات القاص «الخيرية» لدى بعض القصاصين تشيبت وأصبحت أشياء لأنوات إنسانية، تستوي والسكر والرحله، ولاسيما الشخصية النسوية، التي باتت تصور على أنها موضوع جنسي بحث ويعد لب عبد الرحمن الربيعي انشواجاً لهذا القاص الجديد^(٢٧) لقد انتهت عملية التركيب بين الذات والمجتمع، **الأنثى والآخر**، الاستنساخ والابداع الفني -التي توصل إليها القاص في الخمسينات، وتغيرت المعادلة لصالح الذاتي والجمالي على حساب الموضوعي والاجتماعي.

وفي الوقت الذي طغى فيه التجريب والشككية وارتفع صوت الذات وحلت العناصر السيرية للكتّاب محل العناصر الموضوعية الخارجية، لدى معظم قصاصي هذا الجيل مثل جليل القيسي وعبد الرحمن الربيعي وجمعة اللامي وموسى كريدي وأحمد خلف وعلاء خصيبك وعبد الستار ناصر، في الوقت نفسه كان عدد محدود من القصاصين يحاولون تطوير الفضل ما ورنوء من قصص الخمسينات، مثل غازي الهادي، وموفق خضر، ويوسف الحيدري وخضير عبد الأمير وفهد الأسدي، وقد توج هذا الاتجاه في القصة بظهور قاص عراقي كبير هو محمد خضير.

لقد تلقى محمد خضير ما بدأه «سركون بونصر» الذي كان يمثل تياراً مضاداً للتيار التحليلي، هو تيار الوصف الخارجي المبسط. وعلى العكس من أبناء جيله راح محمد خضير بما يمتلكه من معرفة واسعة وعريضة يطور أسلوباً

جديداً يقوم على الجمع بين الواقعي والمدهش. مستخدماً الموروث الشعبي والفانتازي ليصور شخصياته التي تعد امتداداً للشخصية القصصية في الخمسينات؛ معيداً إلى القصة العراقية القصيرة ذلك التركيب الذي توصلت إليه في الخمسينات

كان إبطائه من الجنود والباعة، وابتداء الفلاحين، والعمل والعائلات في المدن، وعلى غرار القصة التي كتبها الكركي، كان الهم الاجتماعي الميثر يختفي في قصصه لتبرز الهموم الإنسانية الكبرى، وكان فوق الإنسان إلى الطعانية والاستقرار، وإلى السعادة المفقودة والمتفطرة، هي ما يشغل بال شخصيات القاص التي تحلم باستمرار في تحقيق كل ذلك، وسط واقع يضيق عليهم بقسوة ووحشية، لقد افاد القاص محمد خضير من المبرد السينمي في إثراء أسلوبه الخاص، واستطاع أن يقتنص ما في الوجه الإنساني من سحر، على نحو لم يوافق فيه إلا كبار مخرجي السينما مثل مجريفت وايز تشلين^٩، وبعيداً عن التلقين والوعظ والمباشرة، راح للقاص يصور آلام وأمال الإنسان «الشعبي» في مجتمعه، مرتفعاً بها إلى ما هو إنساني علم ليصبح الإنسان في قصصه هو الإنسان بالشواقه وعذابته وتساؤلاته في زمان ومكان. لقد أصبح هذا التيار تياراً واسعاً في القصة العراقية. لقد تبني أسلوب محمد خضير العديد من الكتاب الشباب في السبعينيات، إلا أن هذا الجيل الحديد ما زال في طور الاكتمال وهذا ما يمنحنا من المجازفة بدراسته، والتريث انتظاراً لما قد يحققه هذا الجيل من انجازات فنية جديدة.



- ١- من تلك الدراسات: صورة البطل في الرواية العراقية د. حبري مسلم، والنمل المعاصر في الرواية العربية و د. أحمد إبراهيم الهواري، والبطل في الرواية الفلسطينية د. أحمد أبو مطر وشخصية المكلف في الرواية العربية الحديثة د. عبد السلام محمد الشاذلي، وبناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ د. بدري عثمان.
- ٢- تستلشي من ذلك الشخصية العمالية في القصة العراقية لرزاق إبراهيم حسن، والمرأة في القصة العراقية لشجاع مسلم الحناي.

٣- فرانك كرونور، الصوت المنفرد، ترجمة د. محمود الريبي، الهيئة المصرية للكتاب والطبعة ١٩٦٩ ص ٦

٤- نفسه ص ١٢

٥- أنظر فلا ديمر بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشرين المحدثين ص ٨٣ - ٨٤

٦- تريس هوتز: البنية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، سلسلة الملة كتاب ص ٨٤ - ٨٥

٧- لوسيان خلدان (مشارك) اليمومية للتكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد يراد (مشارك) مؤسسة الأبحاث العربية ص ٣١

٨- عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي نظرية الأدب ترجمة د. جميل نصيف الكركي، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ ص ١٢٠

٩- أنظر على سبيل المثال: عبد الله أحمد نشاة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩ ص ١٦ - ١٩

١٠- أنظر شجاع مسلم الحناي المرأة في القصة العراقية، دار الحرية للطباعة ١٩٧٢ ص ٧٧

١١- أنظر محمود أحمد السيد هائل الجبل ص ٢٢٧ والقلم المكسور ص ٢٥٧ في المؤلفات الكاملة، أعداد وتقديم د. علي جواد الطاهر ود. عبد الله أحمد، دار الحرية للطباعة ١٩٧٨.

١٢- رزاق إبراهيم حسن، الشخصية العمالية في القصة العراقية، دار الحرية للطباعة ١٩٧٧ ص ١٤.

١٣- HANNA BATATI, The Arab Social Classes, The Revolution, The Society Movement of Iraq, Princeton University press - Princeton - New Jersey, P 204

١٤- أحمد المديني، مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية، مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٣٤ يبيع ١٩٨٥ ص ٦٨

١٥- محمود أحمد السيد المؤلفات الكاملة ص ٣٥٩

HANNA BATATI, P 400 - ١٦

١٧- محمود أحمد السيد نفسه ص ٤٥٧ - ٤٥٨

١٨- عبد الله أحمد نفسه ص ١٦٥

١٩- أنظر عبد الرزاق المسطك، تاريخ الأحزاب في العراق، رسالة لمجتمعي في جامعة القاهرة

٢٠- في مقابلة لي مع عبد الوهاب الأسمن عام ١٩٦٦، أشار إلى أنه تأثر بتولستوي

٢١- محمود أحمد السيد المؤلفات الكاملة، المقدمة ص ٩

٢٢- قصص يوسف متى، جمعها وطبعها على نفقة وزارة الإعلام الملك سليم السمرائي

- ٢٣- فؤاد التكريتي: تشييد الأرض لعبد الملك نوري، مجلة الأديب، ع. ١٠.
(نقلًا عن د. محسن الموسوي: نزعة الحدالة في القصة العراقية ١).
مرحلة الخمسينات، المكتبة المئوية ١٩٨٤ ص ١٦٥
- ٢٤- انظر قصة «تبيك المثلث» في الآثار الكاملة لأبى ذي النون أيوب
١٤ ص ١٥
- ٢٥- عبد الملك نوري: صور خاطفة من حيلنا الأدبية، نقلًا عن د.
للموسوي، نفسه ص ١٢١
- ٢٦- إنظر عبد القادر حسن أمين القصص في الأدب العراقي الحديث،
مطبعة المعارف - بغداد ١٩٥٦ ص ٧٢ و د. عمر محمد الطائي: القصة
القصيرة الحديثة في العراق، دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل
ص ١١٨
- ٢٧- أنظر د. محسن الموسوي نفسه ص ٤٧
- ٢٨- فاضل ناصر: مدارات نقدية في لشكالية النقد والحدالة والإبداع،
دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦ ص ٣٢١
- ٢٩- فؤاد التكريتي، مجموعة نيلول الخريف لعبد الملك نوري، دار
للشؤون العامة، للقصة ص ٧
- ٣١- فؤاد التكريتي: تشييد الأرض لعبد الملك نوري، نفسه ص ١٧٠
- ٣٢- عبد القادر حسن أمين: نفسه ص ١٢١-١٢٢
- ٣٣- فؤاد التكريتي، نفسه ص ١٧٠
- ٣٤- د. علي جواد الطاهر: في القصص العراقي المعاصر، نقد
ومضاربات، منشورات المكتبة العصرية صيدا - بيروت ١٩٦٧ ص ٢٢
- ٣٥- نفسه ص ٢٢
- ٣٦- فاضل ناصر نفسه ص ٢١٤
- ٣٧- عبد الجبار عيسى، مزايا على الطريق، سلسلة الكتب الحديثة -
٣٥- وزارة الإعلام ص ١٣٦
- ٣٨- فاضل ناصر نفسه ص ٣٢١
- ٣٩- سمعان رشيد، مجلة الكلمة، الحلقة السادسة ١٩٦٨ ص ١٢٥
- ٤٠- أنظر د. الحسن القاسم، عبد الرحمن مجيد الربيعي والبعث
السني في القصة العربية المعاصرة، عالم الكتب
- ٤١- أنظر ذلك بالتفصيل في: شجاع العائلي: محمد خضير ومغامرة
القصة العراقية مجلة الأديب المعاصرة - ٤، ١٩٧٣ ص ٨٦ وما بعدها

صدر حديثاً عن دار الشؤون الثقافية العامة بغداد



شعر البريكاف هواجس انتظار المصير

* سعيد الغانمي

أني موك فجوات في كلامه يستطيع بها أن يجعل بعته
قائمه لتدند القراءات، بن صمته صمت وحوذي كما
يعبر ميرلوبونتي في مقامه «أصوات أجسدت» فلكي
يمول العراف كل شيء عليه أن يصفي بالآشياء جسيماً
ثقة تصحبة متبسة في مهمة العراف وارداحيه
حده ، لا يمكن تصليها ذلك أن عليه أن يختصر
الأزمة كره في اللحظة واللغات كلها في بلاغة
الصمت، والامبرار كلها في صورة مبعثرة. وقد أدرك
«بريكاف» في واحدة من قصائده الأخيرة عسر هذه
المهمة بسنة

دهوراً سأنتظر الدخانات. وسوف ابطني عبر
سيات، لشقاء رؤاي أغنني ولا صوت لي
وأعاصير استمر الحود، وكيف استر عري
الحقيقة؟ كيف ارفع روعي؟ وهل شرك لنصر
يتقني من متاهي؟

أحاول أن أعراف ما لا ساج وأن تقضي حدود العوالم.
وأحصر في صخرة الدهر رمز انتصاري.
ولكن نبض النياتي يطبع
ولي لغة لا تشابهني
وتكون أساطير ضاعت مفاتيحها
أشكل هذا لسديم الذي لا يشكّل.
أكتب حتى تعف العروق وأبصر هاربة الصفحات
الأخيرة فاهرة وأمامي
يمتد ما السامع السحيق

منذ قصائده العمودية الأولى «سند البريكاف»
لنفسه القيام بمهمة إرثي ولعرف، وببطء شديد
أدرك الشاعر أن عليه أن يتخلى عن رومانسية اللغة
المشحونة بالرؤى لرعبية، والأحلام التي تفسجها
الذات. ومع اندلاع موجة الشعر الحر في «لحمسيات»
حين كانت القصيدة الحديثة تحاول العثور على
صوتها الخاص، ويبدو بنفسها حساسها المتفرد
مناها عن طريق تبنيها «لأنغريدية» لمي ج.م.ج.
الرواد أن يتسموها بالتساوي بين فكرتين إيديولوجيتين،
أو اختلاص اسطوري، أصبه «بريكاف» إلى عسى
قصيدته أن تسد منحنى آخر لم تكن الأيديولوجيا
وحدها كافية لما يريد، ولا الأسطورة، فالأيديولوجيا
إعلان وهر بثوايا العراف. والأسطورة: هرب إلى عالم
بدل لا صلة له بعالمه الفعلي. وكان العراف يريد ذرع
المسحة في مائه فمها كان يريد الإفصاح عن عالم
لا يجوز الإفصاح عنه. كان يريد إكراه اللغة على
الناطق بما لا تفكر بالبوح به لا يستطيع العراف أن
يصرح بثبوته أيديولوجياً، فالأيديولوجيا موت اليوم
في نهاية المطاف، ولا يستطيع الهرب منها إلى ما
سويها العراف متورط على نعي ما، بين أن يقول ولا
يقول، بين أن يعلن عن سوءته وب يهرب منها في الوقت
نفسه، بين أن يتغلق وأن يصمت.

من هنا لا بد من أن يتمم عمل لصمت في لغة
العراف. فليس صمته حوقاً من التحير بالحميمة، بل
هو مصطنع يحكم بيوعته بمسما إلى تطعيم ما يقوله بما
لا يقوله، وما يريد توصيله بما يضيق عليه. هو مضطر

هناك ازدواجية بائسة ووعي مأساوي باستحالتها وضرورة المعامرة بها معاً. وإلقاء أشاعر العراف من محدودية الوجود المأساوي، وتناقضاته الخيرية، لا بدأ له من معرفة ما لا يُتاح واستقر في حدود العوالم ولا وسيلة للخروج من هذه المأخاة سوى اللغة بكل ما تحببه من تناقضات عريكة ومعارفات حائرة لكن هناك فجوة لا تُردم بين لانهائية العوالم، وبهائية اللغة الشعري ميصوح لا صوت له، وهو مع ذلك ينامر بالوصول إلى لغة لأكون اللانهائية، اللغة الناطقة بغموض الأسرار بملققة. كيف إذن يمكن الوصول إلى لغة الأسرار اللانهائية؟ أسرار العوالم اللانهائية سديم لا يتشكل لكن وعي الشاعر به يجبره على صوغ لغة جديدة، تتقدم من مأرق معرفة بسبحاله المعرفة لا خيار أمام الشاعر سوى إكراه اللغة لنهاية المحدودة على تلك مغاليق ما لا يقاس، وما لا يباح وما لا يتشكل عليه أن يختصر الكلام كله في محذورة مدعورة من البطق والأرمية كلها في لحظة متصصة حول لانهائية الأسرار الكونية بلغة كلها في صيغ مناهة «شعر وتلك هي وظيفة لعراف الروائي، لوظيفة التي أرادت سيبيل، عرافة كوماي، أن تقوم بها.

من طبيعة النبوءة أن تظهر نظرتين متعاكستين ولكن متزامنتين، فتضع نفسها بعد الحدث الذي تنبأ بحصوله، ولكنها تطلق نفسها فيه زمنياً. فلكي تحدث مما سيحدث لا بد لها من أن تتعالى عنه، وتسبق حدوثه فتنبئ رمنه، ولكنها لن تكون نبوءة إذا اكتفت بهذا الرمن انعمي للحدث هكذا تصطر النبوءة أن تكون ذات زمنية، رمن للحدث الذي تنبأ به، ورمن ما قبل الحدث، حين تحدث من حصوله. وهذا الازدواج الرمني في النبوءة هو الذي يجعلها تتعلق بزمن انحرافي ليس بالرمن الفعلي للحدث المتنبأ به، وليس برمن إطلاقها أيضاً. إنه رمن تحقق النبوءة، انوشيت تحاول الميوة أن تطل من لحظة انتظار المصير، فتعيط به قبل أن يتحقق بقليل، وبعد أن تحقق بقليل. هكذا تتيح لحظة انتظار المصير لنبوءة أن تكون ذات

زمنية؛ فتتظر بإحدى عينيها لما سيحدث قبل وقوعه، وبأخرى الأخرى لما وقع بعد وقوعه. وهذه للحظة، أعني لحظة انتظار المصير، هي التي يتركز عليها شعر البريكان في جميع مراحل حياته

في قصيدة «لتصغر» يصور البريكان مرضاً يأخذ بطنق الطبيعة، لكنه بالتأكيد ليس التصغر الطبيحي، حيث ترحف أكوام الرمال على الأرض لتسولي على خصرها وترزع فيها الجفاف، لتصغر لدى البريكان ظاهرة عامضة تتسلل إلى أرواح وتدخل إلى قرار الأشياء، حتى ما لا روح له منها فهو حلل في الطبيعة ورؤيتها

الدور الخفيف

واختلال العلاقة بين البشر

والتعرف

تلك علاماته

إنه يكن مرضاً وصحاً

هو ظاهرة غامضة

تسرب في الحق

تتسرس الادميين في خفية

وتتلفهم بالشراب

في البداية يبدو أن هذا المرض لا يصيب إلا الأدميين، فهو مرض «روحي» ولكن سرعان ما سمعنا أنه مرض يصيب كل دي حياة :

الطيور تهاجر في عر أوقاتها

الصقور تحرق ساكنه

صفحة الموج مغيرة

السواحل مقمرة

وهياكل من صخر غائرة

طمرتها الرمال

الصحاري المشقة تغلق دائرة الاق

و الشمس تعيط محمرة

و لرعود الخفية

بين العيوم تدمد نائية كوحوش.

في مفتتح القصيدة أعطانا الشاعر الإحساس بأن

تركب متن الروابع

تبتلع الشمس

تقرو حدود المحيطات

تدخل في فجوات الطبيعة

في قوّهات البراكين

تطمس كل المسالك

تجنّم عند صواحي المدن

وتحاصرهما

إذا وقف لحف الرمال عند صواحي المدن، فذلك شيء غريب، لأنها ستبقى في مآى من الحضارة يوماً ما، لكن ضلّتها مبهتية، لأن الرمال ستلتهم الحضارة نفسها حين تلتهم المتاحف والكتب فتصير المتاحف تاريخاً لمتاحف، والكتب تاريخاً للكتب لم تعد لمتاحف تاريخاً للمشروع البشري، ولا الكتب إعلاناً عن محاولة هذا الكائن الإنساني لروحيته بتجربته لروحانية، بل صارت المتاحف تعرض تاريخها الخاص، طارت الكتب للمباهج بلا روح إنسانية أو مشروع بشري.

المتاحف تعرض تاريخها وحده

هي ذكرى جهود المتاحف

يفشى التراب جوانتها

التعائيل برداد حجماً

وتوشك أن تنفست

كل سيوف المعارك مخمدة

في غمود التراب

ضاب الملوك

تحرك أجنحة من تراب

خلال تسكون

الكتب

تداعى مجلدة بالعب

الذي يتحجر شيئاً فشيئاً

صنوبر المتاحف مسخورة

تتلاصق أوراقيها

تناكّل

في كتل من رمال رمادية ناعمة

هذه الظاهرة العاصفة تتمسك في الجو تنفتس الأديم، ثم أقتنما بعد ذلك بأذنها تضرس كل ذي عتين يرى بهما الحيور والمستور وكل ما يرى. وحفية انتقل بت من «ما يرى» إلى «ما يُرى» أي إلى كل ذي صورة يستطيع أن يصفي عليها معنى روحياً ولكن كيف يمكن للكائنات غير الإنسانية أن تحس بخطر التصحر؟ تحس الكائنات غير الإنسانية بخطر التصحر حين تخرج عن مساراتها لتري رسمتها الطبيعة، وتغرى عن الحياة

الطيور تضيق مساراتها

وتغرى على الأرض ناسئة

وصقور المجاعات تريض ساكنة

وتحدق

المدن الناحية

تتقدم نحو القمار

تتراجع ثانية

ونلهم أطرافها الحصر

يحدث ذلك في ثانية

أو صغور

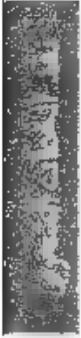
الحدائق تطمرها الريح

غمر عالي ضحيرتها

الجبائل تغرى

حدائق حرب تحجر فيها الزمن.

صور اسمية متتابعة تتكون في لملم من مبدع وخبر أو مسند إليه ومسند، وظيفتها توطيد الإحساس بالجفاف والاختناق واليبس على الأرض، غير أن الشاعر يدرك أنه إذا اكتفى بذلك فقد جمل هذا التصحر مرضاً في الطبيعة وحسب، والرّمز المتحجر ليس سوى رمز من رموز عالمي ذاته، فمن استشراف لحظة انتطار المصير، المتقسم إلى ميتين يتقدم أحدهما إلى الأمام ليطبق بيوته، ويتراجع ثانيهما إلى الخلف ليشهد هذه اللحظة وهي تتحقق لذلك فإن الشاعر ينتقل بهذا الرّمز ليتجاوز ذلك إلى الشمس والبراكين وما لا يتناهى في الكبر الرمال تهاجم



لا يريد أن يتوقف طويلاً عند هذا الإحساس بالتأثر والتعجب الذي تتضاهر بين الدلائل والصوتية على إنشائه فينا على المستوى الدلالي هناك (التعجب) و(التداعي) و(التأكل) و(المبار) و(التراب). وعلى المستوى الصوتي هناك تكرار واضح لحركة الباء واللام من جهة والراء والميم من جهة أخرى. وتكرارهما يرسم لنا (تلالاً) من (الرميم) وهذا ما يلقي هذا الانطباع بأن ما كان ذات يوم حياة قد أصبح أكواماً من العظام الميتة النائمة. إن توقف عند ذلك، وتكتفي بهذه الإشارة السريعة، كما يريد أن يسأل. ما الذي يحدث حين نرى لقبة متحفية كالسيف أو الخنجر أو النمنمان، أو ما شبهه؟ إننا نضع أنفسنا في مكان صاحبها ونسبح مسرعة الوجود الذي قصده من وراء صنعه. وهذا حين نصبح فيها وجوداً إنسانياً ومشروعاً سر دون أن ندري ولكن حين نعزى المتاحف تاريخها، نحاول ونصير متاحف للمتاحف، بحيث نعلم سيوفنا أن تكون وثباتهم في الرمال. هذا يعني أن الإنسان حتمي ومشروعه الوجودي عنها ما هي صاحب د سلا روح، وهذا حياة وبلا ذكرى معرفة. لقد نخر الجفاف في عظم الحياة حتى وصل النزع في الهواء.

يتحرك هذا الوباء الذي لا اسم له
يسهل عبر الستائر
ينسد بين شقوق الثوب
يسبح في الغرف الهادئة
ويشبع من الضوء من شاشة
ويرسب ظلالاً على الأرضية
ويرش ببطء على كل شيء
طبقات ثعابر

لا يتوقف رعب الرمال عند المتاحف والمكتبات. بل يصل إلى البيوت، متسللاً فيها عبر الستائر وبين شقوق النوافذ، إلى غروب اليوم حيث تراكم طبقات الغبار فوق أجهزة التلفزيون، هنا لم يعد هناك بشر يرون هذا الوباء ويشهدون على فعله استدميري

انكسح:

لا يكاد يُحسُّ به حين يظهر
كلُّ علاماته
خللٌ عامضٌ في الرؤى
ودواز

إنه فعل ميميٍّ للمجهول، قاعه بلا اسم ما من شاهد عليه هل، انهم الجماد الحياء وعصى على البشرية؟ ألم يعد هناك أحد يستطيع أن يتقل لنا، نحن أبناء الماضي أو أبناء المستقبل لا فرق، تجربة اختفاء الحياة على سطح هذا الكوكب؟ ينبغي ألا نعدو في التأويل، فالنصحر لم يقع بعد. والأفعال التي وردت في القصيدة كلها بصيغة المضارع، أي الرسم موجود لندي يصح على الأرملة كله. هو إذاً رمز ثم يقع بعد ولكنه رمز النبوة الممكنة الوقوع في الأرملة كله

سكرو هذه سمية لسردية في قصيدة «افق من ثوب» التي تحدث عن قرية في العراق تموي فيها لنداب كل بيه حتى يطبق عواذها على الأفق، ويهدم في صمكات الناس وبقصائهم وهازيهم وحكاياتهم وذكرياتهم. يهدم العواء في ههذه الأم لوليسها، ويكسب الروح لزوجيه، يمس بين التلاميذ وكتب مدرسية. يتسل عواء النداب إلى أحلام سكان القرية حين يخلدون إلى النوم. ويلتحم بها حتى مطلع العمر لذلك يتممور أساس أن انساب سنخفض عليهم ويتصدرون هجوماها، دون أن يعرفوا متى على وجه التحديد

النداب ستهجم لكن متى؟
أول الليل؟
منصف الليل؟
عند الهرب الأخير؟
أو ان احمرار لشعق؟

تستولي النداب على مشهد الأفق، وتشعل في حضرة طلامية عاضة تقترب شيئاً شبيهاً من القرية. وحين يصل توقع الناس بهجومها عليهم إلى ذروته، تخلفي في وضوح النهار

شماؤه إلا بكارثة كبيرة تلتهم حشاوة القرون
لعدده

لكن هذه الماثلة السردية في توالي الأفعال يجب
أن تحذف نعمل عن الاختلاف بين هذه القصائد
وقصيدة البركان، فهذه القصائد مؤطرة برمن
تاريخي واضح، ويتم التعبير عنها بصيغة الرمن
للمامي، أما قصيدة البركان فهي على العكس، لأنها
حالية من الزمن الخارجي، ومكتفية بالرمن العلوي
الداخلي الذي حافظت فيه على صيغة المضارع، أي
رمن الصمر في اللغة العربية. وبوالى (جمل الاسمية
فيها واضح حيث الدلالة على رمن هارب من التحديد،
وبالنسبة فالهم هو رمن الرؤيا، لا زمن الفعل، وهذا ما
يعمل نتيجة تصح على الأزمنة جميعاً

لا تحمل برة البركان أية نصيحة، ولا تعلن عن
أية إمكانية لتجنب هذا المصير الجماعي، إنه يكمي
برؤية غامضة ما يحدث، دون أن يقدم أية إمكانية
لتعاقب حدوثه، التصبر حل لا يقول، والذئاب أفق
مطلق لا هروب، وكلامها هل دحلي لا تملبه أية
سلبية خارجية، بل التصبر نتاج لمدينة نفسها،
والذئاب هي أفق هزيتها بـها. وبالنسبة فمسار هذه
المدينة، وتاريخ هذه القرية هم للذئاب يحكمان عليهما
بالصبر والذئاب على التوالي، فهما عرضان
جماعيان وحاليان معاً. كلامها بصيغ الجمع ولا
يفلت منه أحد وكلامها دحلي روعي يبع من صميم
لقربة أو المدينة ويعيش في داحه. أسما هنا إذا إراء
ثانية يظهر منها بعد و حد فقط، ويغني عنها
لثاني في حكايات هذا المصير الجماعي؟

بأثينا الجواب من قصيدة «السقوط الجماعي»
لمكنوية عدم (١٩٦٩)، فيكشف السقوط الجماعي في
هذه القصيدة، حين تبدأ الجماعة بنزوير أحلامها
والاحتياش على داتها، فيدخس التصنيع على كل شيء
الات لصناعة التاريخ، فواين على شكل مساهم تدرع
في المخ، مخلصات من الأحلام في صورة أفراس،
شراب، حقن في الدم تحت الجلد، اسقوط الجماعي
هو حتماً وبالضرورة سقوط داخلي ذاتي السقوط هو

أف من ذئاب

أف من حشود غلامية غامضة

يتحرك، يدنو يضيق قليلاً قليلاً

(وثانية يختفي

في وضوح النهار)

للقارئ حرية أن يتأول هل ظهر النهار على
الذئاب، فهربت من القرية، أم على الناس فهربت
منها الذئاب، لسنا يدري بالصسط. ولا يريد العراف أن
يصارح طالبي نبوءة من هرب متى، هما دام يقدم
سوءة، فإن لا رتياب جزء من هذه النبوءة. ولا تستطيع
النبوءة التصريح بمحتواها، بل تكتفي بالتمليح له
بعبارة عسافسة تقبل قراءات متعددة. لكن المارئ
المدرب على تلقي الشعر، لا بد من أن يذكر قصائد
كثيرة تنصوي على هذه الثنية السردية نفسها، لمن
أشهرها قصيدة في انتظار البربرة» للشاعر اليوناني
كافكا، حيث يحاصر البربرة لمدينة المدسنية
العديمة، ولكن بدلاً من أن يحسن أهل المدينة من
هجوم البربرة، فإنهم يعتصمون بشبومهم. يسمون
لقوانين التي يريدها البربرة يجلس الخلق عند بوابة
المدينة متيناً لاستقبالهم. وحين يصبح البربرة هم
الحل الذي تنتظره المدينة، يقرر البربرة الاستحاب،
فيتسائل هل المدينة، ولأن ما الذي عمله من ذوى
بربرة؟ لقد كان هؤلاء نوعاً من الحن.

يلقى النقد «س. م. بوراء في كتابه «التجربة
الخلافة» على هذه القصيدة قائلاً: «يتمش كافكا في
في هذه القصيدة لموضوع له شعبية واسعة في زمنه.
هالكاتب الروسي هايزرى بريوسوف كتب قصيدة
يعنوان «الهور القادمون» ربح فيها يشفق لاحتلى
البرابرة على عالم منعج يحتاج لدم جديد وحياة
جديدة. وبروحية مشابهة. كتب ستيمان جورج «إحراق
هيكل» صور فيها بطريقة مسرحية ذلك الأعصاب
لكبير الذي يحمله الناس للمعتل المتجبر الذي يدمر
أقدس مقدساتهم. تحدث القصيدتان بلغة الماضي
ولكنهما يعكسان هموم الحاضر وأماله. فقد أحس
«بريوسوف» و«جورج» بأن المصير عريض ولا يمكن



تجبر الروح، واستسلامها لوثنية الآلة. هكذا إذا
تحدث هذه القصيدة عن المصير الجمعي لا في أثناء
تحقيقه ووعده، بل قبل ذلك بقليل، وبعده بقليل
فالزمن هنا مفتوح على الأبد، وهو في الوقت نفسه، أبد
مكتوم في لحظة تراثي بالحضور الدائم. وبعية
لسيطرة على هذا الزمن لهارب دائماً يصطر الشاعر
إلى تقسيم ذاته إلى اثنين يموت أحدهم ويتوقف عن
الكلام، ويحيا ثانيهما ليبدأ بالكلام أولهما راوٍ
مشارك يحتفي، وثانيهما راوٍ مقارٍ يظهر

إذا انتقلنا إلى قصائد المصير لفردي ستجد هذه
التقنية نفسها. في قصيدة «حارس الممر» انكويه
بصير يتكلم بعد حارس الممر لتوحيد لراشدة
أمواج اربع الكبر، مائتته، ويهين أنكويوس لاستقبال
مقيفة الأشباح، التي تحمل الراثر الغامض التي يلا
حظي، تسعد غارات المولم، وسميت الرياح ومن
خلال ممولوج انككم سدرك (حارس الممر) هو
الجميع ولا أحد

يا طلائع اسريت عبر الليل، احضر في القوار
طبقات ناله الموت. أبعث الدرس في السكون
مستنطق غوي. اري ما كان ثم وما يكون
وأشم رائحة السكون الكامل الأقصى
في دروة الانتظار. وفي اللحظة المتوعدة لدايمه
الرائر الغامض عرلة حارس الممر، بصوب هذا
الأحير نظره على رفاض الساعة. ثم تعد الساعة ثة
للتوقيت، بن أصبحت مغلثاً بهوش يباه انقلب كل
حركة من حركات رفاض الساعة صارت «أبدأ» ينقص
ايحمر في الداخل أخدوداً ووجها لا يُردم
الساهة السوداء تبيض تبيض إيقاع بعيد
رقاصها متأرجح قلق يميل إلى اليمين

إلى اليسار

إلى اليمين

إلى اليسار

إلى اليسار

في هذه الأربعة الأخيرة لم يعد بالإمكان قول
شيء، وإن كان بالإمكان توقع كل شيء، لقد توس

الزمن إلى نهايته بالتنمية للمتكلم، وإلى بدايته
بالنسبة للمشاهد. لقد قطع لسان الروي، واصل لسان
الرائي، وتستطيع أن نصف هذه الأرجحة «التخامية»
بأنها «لحظة انتظار المصير». وهي لحظة ينظرها
الروي لينتهي، وينظرها لرائي ليبدأ

تظهر «لحظة انتظار المصير» في قصيدة «مواجس
عيسى بن الأرق» في الصديق إلى الأشغال الشاقة. كان
عيسى بن الأرق مكبلاً بالسلاسل، والمكبل بهيب
الأرض تحته، يدخل في النفق الضويل، فيفتح عيسى
البأمل في عيون المسافرين وتحليل انطباعاته، وهم
يرونه مكبلاً، ثمة داتية متبادلة بين الاثنين، عيسى بن
الأرق يصنع نفسه في موقف متفرد عيبه، وهؤلاء
بقرسون فيه «بجاه من استيطان مشاعره، ولكن «ما
لمس الحديد مثل منظر الحديد». هناك
تجربة فاصلة بين إبحر والعيال بين لروية عن حد
والشعرية التباين، يستغرق عيسى بن الأرق في
تأملات مستبضة يحاول بها «متصاص طول لحظة،
ومماومة بطم الزمن، ويسمح اتجاه حركة لصغار
الخطية السيدة باستمطار أحلام ليقتطع حركة
القطار ضد حركة الزمن بل هي اختراق منقطع في
أحشاء الزمن حين يحل كره هائلاً في شيء،
يتحرك، تبدو له حركته وكأنها ضد اتجاه الزمن.
هكذا وصف شاعر هديم حركة المطايا: (وسالت
بأصاق المهلي الأباصح) يستغرق عيسى في تأملاته
عن أمه، عن وجوه المسافرين عن الحب والموت
والكتب و الحزن والظلام ومواجه القطار. وإذا يستند
الموضوعات حوله، يكتشف أن الطريق لم يبدأ بعد

عرفه، فهو طريق موحش سحيق

ولم تكن نيتي لرحلة

هنا ينقسم الزمن إلى زمن داخلي «سريع، ورمز
خارجي «يومي». وينقسم عيسى بن الأرق، بسبب ذلك
إلى اثنين أيضاً: إلى محكوم بالأشغال الشاقة «ماني»،
ومفكر يحلل معاناته، إلى راوٍ يعلم وزرٍ يجهل.

في قصائد التسميات، لم يعد بطل بريكان في

من فجوات القفص

ينظر المرء بنقي على كل شيء

نظرة ساكنة

قصيدة، الأمد في السير، تروي حكاية أمد مروض تحول من ملك القديرة إلى مجرد لعبة يجري تحريكها بالسوط، عند بدء احتمال اسرود سيمر من الغيلة والخيول والساحر وسط صجيج الأصواء، ولألوان وتصفيق الأبطال وحين يدح الأسد مسرح الاحتمال، يقابله سوط المروض فيكشف الأمد عن أسنانه الهرمة يقهر الأسد بين حلقات لميران، ويمس على رأس مروضه تصمق الناص، ويرمي الأسد يقشور الس، لقد فقد الأسد مهلكته في لعبة إلى الأمد، وبحول إلى مجرد دمية للتسلية وبعد انتهاء الاحتمال وانصراف الجمهور، ونوم المروض يعود الأسد يجنيه إلى الأشباح الفاضحة في لقابة، إلى ليل تطير، والله لثيايل، محسناً موت مخالفه، تمت آياته،

المخرج يعزف على آلة

الأسد

هادي في القفص

تنوازي خلال لحديد على جسمه

تعايل بين لطلال

تبحاً غامضاً لآله القيدل

وجهه مضناً لليل الطبول

ملكاً للمهوب وللغابة الصامدة

يتحسس موت مخالفه

وتغتب آياته

ويحرق متحداً بالظلام.

هـ ملاحظ تبادل الأدور لدي تريد أن تسره القصيدة، فالأسد يصير إنساناً قادراً على الحلم بموته الأول في العبة، وإنسان (مهرج والمروض) يتجولان إلى آلات مجردة بلا روح وهذا أيضاً نعرف أن ما يفكر به الأسد هو لحظة انتظار المصير التي يموت بها إلى موته الأول. ■

لحظة انتظار المصير بطلاً إنسانياً، بل صار حيواناً أو جماداً (رحلة الفرد، متاهة الفراشة، أفق من دتاب، مصائر سفن وصخور، لأمد في السير، وقد كتب هذه القصيدة مرة ثانية بعنوان (حلم الأسود) لكن هذه الحيوانات، في حقيقة الأمر تعبر عن معصية إنسانية في جوهرها هنا نلاحظ ممارسة من نوع ما، فحين كان شعر اميركان ينصرف إلى أبطال إنسانيين كان يفرس فيهم مقاومة آلة عملاقة تريد سحق إنسانيتهم في قصائد مصير الحيوانات والأشياء، يصبح لزم الإنسان هو هذه الآلة العملاقة. ولرب أن الحيوان تظل نحن في داخلها الجوهر الإنساني السبيل للروى الجاهل، ويظن فتح الآلات الإنسانية العملاقة وبولاب لرمس الدوار، رموا لتجرد عن إنسانية لدى الرائي لعالم، ومن سافسات هنين القصص تسعد القصيدة عنصر تأثيرها وفعاليتها

شبه قصيدة «رحلة لفرد» من حيث الجسمية المردية قصيدة «هواجس عيسى بن الأرقم» شها يكاد يكون تاماً، فالقرد في قصص حشبي في مجرمة الفاضحة، التي تتحرك حركة مصدة لحركة من في البداية يصف الشاعر القرد وصماً خارجياً في الطريق الذي يتلوى ولا ينتهي، ولكنه سرعان ما يبسط مشعره، فيدخل في حلامه وهو يعلم بالعابة المائية وأراحمها. وهذا الانتقال من وجهة نظر خارجية إلى وجهة نظر داخلية، لا يشير إلى انقسام الشاعر إلى رأي جهل ورأي يعلم فقط، بل يشير أيضاً إلى تحول القرد نفسه إلى كائن إنساني ذي شعور، وبحول آخر، لا يصرح به الشاعر، بل إنسان إلى آلة مجردة عن العوطف، ولا تعرف سوى الحسابات الميكانيكية لم يكن المرء يعلم شيئاً عن التجريب التي ستجرى على محته في غرفة الأجهزة؛

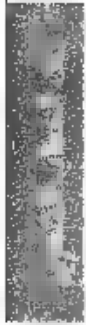
لا يعرف القرد شيئاً عن المختبر

غرفة الأجهزة

والحاضر والبضع الدموي

حيث تصع من معة الاميض لتستدير

عيات التجارب.



شعراؤنا

المذاهب الادبية

بـعلم : محمد اسماعيل دندى

وأتباعهما الذين اجتهدوا في تنقيح شعرهم ، ودققوا في صياغته ، وأعادوا فيه النظر مرة بعد مرة ، قبل نشره على الناس ، وأداعته بينهم ، وبلي هذه المدرسة مذهب البديع الذي عد مسلم بن الوليد من مؤسسيه ، وعد أبو تمام أهم معثليه في العصر العباسي ، وهو مذهب يتسم بالمبالغة في العناية بالمحسنات اللفظية والمعنوية ، التي أطلق عليها اسم البديع ، وأخيرا نلتقي المنهـج الذي سماه المروقي باسم "عمود الشعر" وحدد له عناصر سبعة ، جعلها من مقومات الشعر وأركانـه ، وذلك عبر المقدمة الهامة التي صدر بها شرحه لديـسوان الحماسة .

ان هذه المدارس والمناهج بعيدة كل البعد ، عن المذاهب بمعناها الحديث الذي صار مفهوما اليوم في شرق العالم وغربه ، وان اطلاقا كلمة " مذاهب " ، عليها ليحمل بداخله كثيرا من التساهل ، والتهاون بالدقة العلمية لهذا الاصطلاح وأقرب الى الصواب والاعتدال ، ان جعلها اجزاء من التقنية الفنية ، لنظم الشعر دون ان نقارنها بمذاهب الغربيين ومدارسهم .

وأما أدبنا الحديث ، فالامر فيه مختلف أشد الاختلاف ، لان نهضتنا الحديثة ، قامت على التعارج العميق او السطحي ، وبين ما ورثناه من حضارة الاجداد ، يكسل مقوماتها المعنوية والمعنوية ، وبين الحضارة الغربية الحديثة ، بكل شمولها وتفرعاتها ومعطياتها ايضا ، وكانت المذاهب الادبية في الغرب ، — من كلاسيكية ، ورومانسية ، ورمزية ، واقعية ، بعضا من هذه الحضارة الوافدة الى

المذهب الادبي تيار عام ، يفرسه العصر على كتابه ومفكره ، ليعبروا منه تعبيراً يلتقي فيه الاقتناع الداخلي بقيم ذلك العصر ، ايماناً بها ، او رفضاً لها ، وتسبع عموميتها من عمومية الحالة النفسية التي يمثلها عند أبناء المجتمع الواحد ، ومن هنا يكون تشابه الافكار والمبادئ ، عند ادباء مذهب ما نشأ بها عفويا ، يمليه الاحساس العام ببعض العصر والمجتمع ، وعلى ذلك فـالمذهب الادبي ، لا يقوم على أساس جمالية خالصة ، وانما هو وحدة متلاحمة في مصوبها وشكلها ، مبنية على جملة من مبادئ فكرية واجتماعية وفلسفية وجمالية ، كما ان المذهب الادبي مدين بظهوره لتطور حضاري وتاريخي شامل . ومن هنا ارتبطت المذاهب الادبية — في نشأتها — بتحولات طبقية واجتماعية وسياسية هامة ، في الدول الاوربية الحديثة

اذا نحن عدنا الى تراثنا العربي القديم ، وتلمسنا فيه ، ما يمكن ان نسميه مذاهب أدبية بأي غلة نعود بها نرى ، ؟؟ الواقع ان أدبنا القديم يخلو من المذاهب الادبية بمعناها الذي حددناه قبل قليل ، فاذا اجرينا بعض التعديلات على التعريف السابق ، فبسطناه وصغرناه ، وقصرناه على بعض الظواهر الفنية المشتركة بين عدد من الشعراء ، دون الرجوع الى خلفياتها الحضارية ، واطارها الفكري او الفلسفي ، اذ فعلنا ذلك فأول ما يواجهنا : تلك المدرسة الاوسية في الشعر ، او من كان يلقبهم الامعي باسم " عبـيد الشعر " وأشهر اعلامها زهير بن ابي سلمى ، والحطيئة ،

الساحة الادبية في الوطن العربي ، وقد تلقفها الشعراء والنقاد والقراء على السواء .

لقد ظهرت هذه المذاهب في اوربا مقترنة بأوضاع حضارية شاملة ، ومرتبطة بمراحل تاريخية محددة ، فكان ظهورها رهنا بتلك الشروط التي أوجدتها ، وهي لم تظهر في فترة واحدة ، او بلد واحد ، وإنما عملت على ظهورها عوامل متداخلة ، جعلت لكل مذهب عمرا مديدا ، قد يطول او يقصر ، لكنه لا ينتهي الا بدخول عوامل جديدة ، تهبط لمذهب آخر جديد ، وهكذا فقد مرت قرون متعددة وأسهم ادباء متباعدون في المكان والزمان ، حتى اكتملت تلك المذاهب ، وتحسدت أبعادها . . وسواء اكانت تتكامل على ضوء الوعي بها ، والتصميم لهما ، ام كانت تنامي كمحطة لجهود عفوية ، فان اعظم الادباء الذين يمثلون كل مذهب ، هم الذين لم يخفوا للقوانين والقواعد ، وإنما أبدعوا أعمالهم قبل اكتمالها ، وقبل تحليل النقاد لخصائصها وميزاتها ، ولما انتقلت هذه المذاهب الى بلادنا العربية نتيجة للترجمة ، او القراءة المباشرة ، في اوائل هذا القرن واواسطه فقد كان الامر مختلفا عما حدث في اوربا وذلك ان هذه المذاهب جميعا ، وبوقوت واحد تقريبا ، احدثت تنتشر على نطاق واسع ، بين الشعراء والنقاد ، وهكذا ، توفرت بين أيديهم ملخصات وموسوعات ، وأمثلة ومودجات ، لكل مذهب منها ، وصار الشعراء يعرفونها جميعا ، وربما حفظوها من ظهر قلب واستظهروها فيما بينهم ، وراحوا يعددونها يحاؤون مهبط ما يعجبهم ، ويستقون ما يروقهم ، لكنهم في أكثر الأحيان ، لم يتعمقوا في قبضات من حلفائها وفلسفاتها ، ولم يدرسوا أبعادها وأصداءها ، فقد ألغوا على الاغلب ، بالمبادئ الفنية ، والشكليات الحرفية ، ثم راحوا يرهقون أنفسهم بالتطبيقات الشكلية ، ويلزمونها بالتشيمات العامة لهذه المذاهب ، وقد ترتب على ذلك امور ، من بينها التثقل بين مذهب وآخر ، بحسب المناسبات او التعبيرات والطوارئ ، اجتماعية وسياسية وفنية ، ومنها الاكتفاء بالمظاهر العامة الصارخة للمذهب ، دون المساس بروحه أو جوهره الذي كان علة وجوده وقبوله في الغرب ، " فالادب الكلاسيكي " مثلا : ادب عقلاني وبسيكولوجي ، وذاع على الاخلاق ، يهدف الى التعريف بالانسان ، او الى التعرف على الانسان عامة ، لا الامزجة الخاصة بكل منا ، الانسان في كل الازمنة

والامكنة ، من غير اهتمام بالاختلافات العرقية والتاريخية والجغرافية ، الانسان المعنوي في فكره وقلبه ، لا الانسان المادي الفيزيائي ، ولا الاطوار المادي لحياته . . (انظر كتاب الرومانسية في الادب الاوربي ص ٦٤ - ٦٥) . هذا هو المذهب الكلاسيكي ، كما يفهمه الاوربيون ، فما الذي بقي منه ، لسدى شعرائنا وادباءنا ؟؟ شيء واحد : هو محاكاة القدماء وتقليد اساليبهم ، ذات الديباجة الفخمة ، والعبارات القومية الجزلة ، واجترار صورهم التي تعلقت الواسع ، وفقدت تأثيرها والرومانسية ماذا تعني لدى الاوربيين ؟؟ يقول : (سيرموريس بورا) في كتابه التقسيمي القيم (الحيال الرومانسي) مبينا جوهر المذهب الرومانسي : " اذا اردنا ان نميز خاصية فريدة يفردها به الرومانسيون . . أمكنا ان نجدتها فيما خلعه على الخيال من أهمية ، وفي وجهة النظر التي يتمسكون بها عنه . . الحيال عند الرومانسيين امر اساسي لاسهم يعتقدون ان الشعر بدوره مستحيل ، . . واصرار الرومانسي على الحيال امر تقوية اعتبارات دينية ومينافيزيقية . . (ص ٥ - ٦ من كتاب الحيال الرومانسي) وماذا يراد بالرومانسية منذها ؟ العواطف الرقيقة والموسوعات التالية : حب الالم ، الهيام بالطبيعة ، عرق الذات والفرار من المجتمع ، ولكنك لا تجد في اشياء هذا وما ليه " الحيال " الرومانسي الخلق بهذا الاسم ، الذي يعلو على الارتباط بالموسوعات ، والمنظومات الالية ، الحيال الذي يشق الحجب ، ويخيل الى الغاي ، يحق انه يستمتع بما هو أجل من ذوات هاربة ، وأحلام بعيدة ، ورؤى شامخة ، لقد أخذوا عن الرومانسيين العربيين موضوعات عامة ، وأغرافيا مختلفة ، وجعلوا او تجاهلوا الجوهر الاساسي للرومانسية . . مثل هذا بسطيع قوله فيما يخص المذاهب الاخرى من رمزية وواقعية وسواهما ، ويرى الدكتور مصطفى صاف ان اهتمامنا الشكلي ، بالمذاهب الادبية يعود الى اهمالنا لدراسة الفلسفة المرتبطة بكل منها : " وما دما نجهل كثيرا من دقائق الفلسفة فلس يحتاج لنا التعمق في دراسات المذاهب الادبية ، واقرأ فيما كتبته الدارسون عن الرومانسية والرمزية فسوف تجد ما أقول حقا ، وسوف تجد الكتاب لا يلتقطون من المراجع ما يسعفهم على اسقعات هذا الجانب الفلسفي ، مبن أسباب المذاهب الادبية ونائجها " .

والان ماهي النتائج التطبيقية التي ترتبت على كل ذلك ؟؟

١ - البلبلة والاضطراب في اصدار الاحكام على الشعراء وتصنيفهم ، وبصرف مثلاً على ذلك ، الشاعر احمد شوقي ، فقد اتفق معظم النقاد والدارسين ، في احكامهم العامة ، على اعتبار شوقي شاعراً كلاسيكياً بل عدوه امير الشعراء الكلاسيكيين ، ولهم أدلة كثيرة ، وشواهد لا تحصى ، تؤيد رأيهم هذا ، ولكن القارىء قد يفاجئ عندما يقرأ مقالا لشاعر مرموق ، هو الأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي ، عنوانه (شوقي شاعراً رومانياً) وهو المقال الذي نشره في مجلة الهلال المصرية ، في عدد حصته به الشاعر شوقي (عدد تشرين الثاني - عام ١٩٦٨) وقد عرض في المقال ، قصائد ومقطعات كثيرة ، من ديوانه ، ومسرحياته ، تبرر الجانب الروماني في شعر شوقي ، وربما كانت مفاجأة القارىء اكبر ، اذا رأى ناقداً آخر يدرس الجوانب الرمزية في شعر شوقي ، ويقدم ايضاً امثلة ، وتحليلات تفصيلية للعناصر الرمزية في قصائده ، وكتاب الرمر والرمزية للدكتور محمد احمد فتوح ، على ما اقول شهيد . (انظر الصفحة ١٤٩ من الكتاب المذكور)

٢ - المعوية في دراسة شعرائنا - على اساس مذهبي ، وعندئذ يمثال على هذه المعوية بحسده كتاب " الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية " للمرحوم جلال فاروق الشريف ، وهو كتاب قيم ، لكنه يحوى على تصنيفات كثيرة قابلة كلها او اكثرها للنقاش والمعارضة واثارة الخلاف ، فعمر ابو ريشة مثلاً ، هو في رأي الناقد ، قمة الكلاسيكية الجديدة ، وآخر روادها ، وحكمة هذا من الاحكام اليقينية القاطعة ، بحسب اعتقاده الذي يعلنه كتابه ، لكن ابدا ريشة في رأي نقاد آخرين ، من رواد الشعر الرمزي ، في بلادنا (انظر كتاب الرمزية في الادب العربي ، لانطون غطاس كرم) وكنت قد نشرت مقالا منذ عامين ، عن الرمزية في شعر ابي ريشة ، وخلصت عدداً كبيراً من قصائده الرمزية وصفتها في اشكال واتواع ، وربطتها بالمبادئ المعروفة للمذهب الرمزي في الادب الاوربي ورأيت آخرين يعدون الشاعر رومانياً ، وفي الحق أن في موضوعاته ، وصوره ، وملاح رومانسية ، لا تنكر ، ولا يمح تجاهاها .

كذلك يخصص الناقد جلال الشريف ابحاثة من كتابه للشعراء الرومانسيين في سورية ، ويختار منهم وفي قرنظي ، وعبد السلام عيون السود ، وعبد الباسط الصوفي ، وكلهم من مدينة حمص ، عاشوا فترة من الزمن ، تجمعهم صداقة ادبية ، وعلاقة شخصية ، ولن أساقش الناقد في أسباب اختياره لهم ، واهماله لغيرهم من عاصريهم ، او اشتهر برومانسيته مثلهم او اكثر منهم ، وانما سأكتفي بوقفلة متمهلة عند الشاعر وفي قرنظي الذي جعله الناقد رائد الشعر الرومانتيكي في سورية ، لأبي المسوغات التي تجعلنا نقبل رأي الناقد او نرفضه ، واطهر مدى قوتها وصحة ارتباطها بالشاعر وشعره :

١ - اكسب الشاعر قصائد لا يمكننا ان نسيبها الى اية مدرسة من مدارس الشعر غير الكلاسيكية العربية التي مثلها البارودي وشوقي والرفاعي والجارم . . وسواهم ، ولعل فيها من التقليد للقديما ، واتباع طرائقهم وصياغتهم معانيهم اكثر مما لدى اولئك

- اما منادوك فاسمع ايها الظل والناس ان نصبت اخلاقهم ظلل ان مصنا الجوع لم يسجد لناقلم او مكنا السيف - لم يجبن لناعضل (البديوان : وراء السراب ، ص ١٥٦)

- بغداد عاتية ، والترك في غضب والانكليز تريخ الفخ عن كسبب (ص ١٧٧)

- اتاني يستجدي شرابي فهجته وأعرست اعراض السليم عن الجرب (ص ١٤٧)

٢ - وللشاعر قصائد تبوئه منزلة بين الرومانسيين ، اهتم ببعضها الناقد ، واعتبره من أجلها ، راقدهم الذي لايجار وحسباً منها قصيدة واحدة يصور فيها الطبيعة ، وبساطتها ، وبعدها عن التعقيدات الحضارية :

أما أحسد الطيور ، وراء الصبح ، هبت تدغدغ الصبح ، شرد . . . قبعت بالكفاف ، فانبسط العيش ، واغشى لا يعرف الهم ، أسعد . . . السماوات عرشها ، والبساتين مداها ، والجدول الحلو مورد .

ج - وللشاعر ايضاً قصائد ، ترفض الاملاح ، وتدعو الى الثورة ، وتدافع عن الكادحين

وتبشر باستثمارهم ، وتشيد بيوعى الجماهير
وملايهم ، وتحدد هوية الشاعر بوصفه
مناظرا في قوله وعمله ، يقف الى جانب
الملايين في جوعها وكفاحها ، ان هذه
الجماعات وما ينفرع عنها تدفعها الى
خسر الشاعر في اطار الواقعية الجديدة ،
او الثورية ، بعيدا عن الرومانسية
وتمردها الفردي ، او هروبها واسطواشها :

- ماعلى الارض مطلع منذ كانت
ان لفظ الاصلاح رور صـراج
مطلع ، لعظة يراد بها لـص
ركي ، ومـنـل ، وقـسـاج
- انا للكادحين منهم وفيهم
سل حبالا ، درعها ، سل سهولا
قصتي قصة الملايين منهم
كسل السوس حقدنا تكتـسـلا

د - بعد كل هذه التناقضات والتبوعات
في شعر وصفي مرتفلي ، لا نعدم ان يصرح
الشاعر نفسه ، بانتمائه الى مذهب رابع
هو المذهب الرمزي ، وقد اعلن مرة انه
سمى الى الرمزية ، وعمل على تحقيقها ،

ثم نحلى عنها ، نتيجة لعجز الجمهور
عن فهمه ومتابعته :
أردت رفيق (الرمر) في الشعر مذهبا
فدق عليهم فهمه ، فعدا سحرنا
أريناهم الافق البعيد فلم يروا ..
فما ذنبنا ان رد أعينهم حـرى ؟

وبعد ، ماذا نسبي هذا القـلـق
لجاء المذاهب الادبية ؟ ان الشاعر
يتردد - كما رأينا - في ديوان واحد
بين مذاهب اربعة ، يفص بين أولها
وأخرها عند الاوربيين ما يريد من اربعة
قرون ، لماذا لم يتخلص لمذهب منها ،
او يتوقف عنده طويلا ؟؟ وهل وصفني
قرباني حالة شاذة بين شعرائنا ؟
ام هو نموذج لآخرين ، ومثال لكثيرين ،
تجد في دواوينهم معرصة لكل المذاهب
العربية ، قديمها وحديثها ؟ أمل ان
يكون فيما تقدم من المقال بعض الجواب

محمد اسماعيل ددي

لست أهوى الحياة يا رب بعدة

شعر : محمد جبر

كيف ينسى خدا نوسده خدي
مخال ، فكم نوسدت خده
كم وكم ورده زرعت بخديه
وحق الاله ما خنت ورده
كم لئال طوقه بذراعي
وكم ليله تظلمت جعده
ان وجدي به يقصر عنه
وجد (قيس) وكو يصاعف وجده
احسب الكون كله رافضا بحال
عجيبا لـا اذاعب بهده
ان كساني بردا من الحزن نمنمت
له من وفائي المحض برده
جاوز العد في نجنيه لا املك
شسنا اذا تجاوز حده

محمد جبر

لست أهوى الحياة يا رب بعدة
كيف ابقي حيا وقلبي عنده
شط عني فبان عمري جحيما
اقطع الوقت نهدة اثر بهده
ليس لي الكون ما يقصر عهدي
ورجائي الا يقصر عهده
لرصاه كرسى كل جهودي
وهو نحو الهجران كرس جهده
انا عبد لله ، هل يقصب الله ؟
اذا كنت في المحبة عبه
ان سمعدي معلق برضاه
اسأل الله ان يخلد سمده
مسي الصر هل رجوع لما كنت
عالمه ام ليس للعرب عوده
كيف ينسى زندا نوسده اني
نوسدت ليله (العمر) زنده

شعرية التناص في القصيدة القومية المغربية الحديثة

شعيب أوعزوز *

تقديم

إن الحديث عن المجالات الثقافية والمكرية التي تتفاعل معها الشعر القومي المغربي الحديث وتحاوره، أمر ضروري بغية الوصول إلى فهم أعمق لأبعاده، والكشف عن سرائر خافياته، لأن النص الجديد مهما كان جسده لا يطلاق من فراغ وإنما : «يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإزاحة هذه، وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ من لحظات تغلق أجنحة الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله، قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص، وهي بصمات هامة توشك معها فاعلية النص المزاج ألا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها على فاعلية النص الحال الذي احتل مكانه أو شغل جزءا من هذا المكان، لأن النص الحال قد ينجح في إبعاد النص المزاج أو نفيه من الساحة، ولكن لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه» (1).

وانطلاقا من هذا التصور للنص، يمكن القول بأن النص لا يمكن فهم مقاصده وأبعاده إلا من خلال إدخاله في شبكة أعم من النصوص، وهذه الشبكة المعقدة من

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة.

العلاقات بين النصوص هي التي تكون جوهر النص الجديد سواء أكان شعرا أو نثرا وذلك لأن «الشاعر المبدع مهما بلغ في تجربته الشعرية من الرقي يظل مدبنا لمجموعة من التجارب السابقة. فهو لا يخلق أشياء من عدم وإنما يخلقها من خلال الجسور التي يقيمها مع الآخرين» (2). وعن هذا يقول محمد مصطفى هدارة أيضا : «في كل فن نجد صلة نسب، فإنك إذا رأيت فنا كبيرا فلا بد أنه قد وعى أحسن ما عند أسلافه (3)».

وبهذا فالنص غير محدود، وهو يرتبط بغيره من النصوص، ثم إنه مرتبط بالثقافة والحضارة عموما. وهذه العلاقة التي ترتبط بين النص المفرد وغيره من النصوص أدبية كانت أو غير أدبية، يجب أن ينظر إليها نظرة أوسع لأن بعض النصوص قد اندثرت ونسيت، ولكن مفعولها مازال ساريا. فهي نصوص غائبة ولكنها موجودة في الوقت نفسه وهذا ما أشار إليه (جاك ديريدا) حينما قال : «فالنص ينطوي دائما على عدة عصور، ولا بد أن تقبل أي قراءة له هذه الحقيقة وتتعلق منها... (4).

ونستنتج من هذا أن التفاعل النصي لا يتم دائما على المستويات السطحية، وإنما قد يكون على المستويات العميقة، ومعنى هذا أن النصوص عندما تحفظ ثم تنسى يصبح أثرها أقوى وأعظم، فلا تظل على السطح بل تغوص حتى تصبح جزءا من كيان النص الجديد، وهذا النسيان لا يكون إلقاء ونفيا، بل يكون انصهارا أو استيعابا بحيث تذوب الملامح الأصلية للنص الأول وتصبح جزءا من النص الجديد.

وهذه النصوص الغائبة من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى التصور أن ثمة مصادر محددة لها. فقد دأبت كلية في الأنا التي تتعامل مع النص كتابة أو قارئة.

والذي يهمنا من هذا كله، هو تحديد بعض سمات البنية الثقافية والفكرية لدى شعرائنا والتعرف إلى المصادر التي تكون الخلفية المعرفية لديهم، لأن التجربة الشعرية الناضجة ما هي إلا بنية لمجموعة من التجارب والثقافات والمواقف التي ساهم بها آخرون في عصور متعاقبة، فالتجربة الشعرية كلما كانت مصادرها متعددة ومتنوعة كلما كانت رؤية الشاعر ورؤياه قادرتين على استكناه جوهر الحقيقة والكشف عنها.

وإذا تأملنا بنية النصوص التي تشكل من هذه الدراسة، فإننا نجد أنها تنطوي على نصوص متعددة ومختلفة وعلى عصور ترمبت فيها تناصيا الواحد عقب الآخر، سواء أكان ذلك بوعي من الشاعر أو بدون وعي. ولكننا لن نقوم باستقصاء كل الملامح الأصلية لهذه النصوص وإنما سنعمل فقط على إبراز بعض المستويات التي تدخل في تشكيل بنيتها الكلية.

1. النص القرآني

يبدو لنا أن النص الجذري الذي تحاورت معه القصيدة القومية وتفاعلت معه هو النص القرآني، وذلك لوجود شواهد حرفية داخل هذه القصيدة. ولكن هذا لا يمنع من وجود أثر هذا الرافد الثقافي في البنية العميقة لهذه القصيدة لا يمكن الكشف عنه إلا بالاعتماد على عملية التأويل والتفسير.

فعندما نقرأ الآيات الآتية نجد وراءها أصداً من الآيات القرآنية.

يقول الشاعر علال بن الهاشمي الفيلاي :

قد أخرج الإسلام أفضل أمة يشدو بها ثغر المنى البسام (5)
فالشطّر الأول من هذا البيت إشارة إلى قوله تعالى : «كُتِبَ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَنَهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ» (6).

وفي قوله أيضاً :

هيا أعيدي ما استطعت من القوى فالسير في درب الحياة صدام
أنت التي فككت يدك قيوده إذا العوا لم رحمة وسلام (7)
معنى الآيات الكريمات : «وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين». (8) «وإنه لهدى ورحمة للمؤمنين» (9). «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين» (10).

وقول الشاعر محمد محمد العلمي :

ومهاد الوحي السماوي فيه قام داود ينطق المزمّاراً
والزّينم العتل صهيون أبدى في فلسطين نقمة وسعاراً (11)
يشير إلى الآية الكريمة : «وسخرنا مع داود الجبال يسبحن والطير وكنا فاعلين» (12). وإلى قوله تعالى : «عجل بعد ذلك زينم» (13).
وقوله :

يا شقيقي مهلاً فمعهك الصب ح لخصم يستكبر استكباراً (14)
يستعيد قوله الله عز وجل : «وإني كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم وأصروا واستكبروا استكباراً» (15). «ولقد جاءهم موسى بالبينات فاستكبروا في الأرض وما كانوا سابقين» (16).

وفي قصيدة عبد الرحمان الدكالي :

«قولوا لصهيون اللعينة إنا سنكون بعد غد على ميعاد»، التي منها قوله :
 ألا رفعتم راية الإسلام فو ق رؤوسكم لمعاع وجهاد
 ونصرتم الله الذي إن تنصرو • بمدكم بالنصر والإرفلد (17)
 نلمح ظلال معنى الآية الكريمة :
 «يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم» (18).

وفي قول الشاعر نفسه :

أبا الجزيرة إن العرب قاطبة والمسلمين وهم في العالمين هم
 يرون مشرقهم قد ضم مغربهم أن العروبة والإسلام تنسجم
 فليشهد العالم الغربي وحدثنا وأننا بحبال الضاد نعتصم
 وأن وحدثنا في الرأي قائمة وأن سور الفراق اليوم يتهدم (19)
 إشارة إلى قوله تعالى : «واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا، واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخوانا» (20).

ونلمح في قول الشاعر محمد الحلوي :

كتب الله لهم في أرضه ذلة وهو الموفي بالوعود
 لم تقم لهم يوما قائمة تبتى بالعدل والحق الوطيد
 يا عييد العجل صوغوا مالكم صنما واستقبلوه بالسجود (21)

إشارة إلى الآيات الكريمات :

«وضربت عليهم الذلة والمسكنة وباءوا بغضب من الله، ذلك بأنهم كانوا يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير الحق، ذلك بما عصوا وكانوا يعتدون» (22).
 «ضربت عليهم الذلة أينما ثقفوا، إلا بحبل من الله وحبل من الناس. وباءوا بغضب من الله وضربت عليهم المسكنة» (23).
 «وإذ واعدنا موسى أربعين ليلة ثم اتخذتم العجل من بعده وأنتم ظالمون» (24).

«وإذ قال موسى لقومه يا قوم إنكم ظلمتم أنفسكم باتخاذكم العجل فتوبوا إلى بارئكم فاقتلوا أنفسكم ذلكم غير لكم عند بارئكم» (25).

ويستعيد الشاعر المدني الحمراوي في هذه الأبيات :

خابت مساعيهم وساء مصيرهم فليقبعوا في ذلة اللقطاء
سيلقنسون غدا أمر حقيقة ويجرعون مرارة الغلواء
لا يطمعوا أن يفلحوا بخداعهم برح الخفاء ولات حين مراء
قول الله عز وجل :

«كم أهلكنا من قبلهم من قرن فنادوا ولات حين مناص» (26).

ونستشف من قول الشاعر عبد القادر المقدم :

اصبر وصابر ورابط غير محبتين إن العروبة هبت تشد الغلبا
معنى الآية الكريمة :

«يا أيها الذين آمنوا اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون» (27).

وفي قول الشاعر أحمد عبد السلام ابقالي من قصيدته : «شمس العرب» :

آمنوا بالله يشدد أزركم^(م) ويزدكم من لدنه رشدا
وانصروه إن تنصروا الله ينصركم فتزدادوا هدى
لن تالوا القدس حتى تنفقوا من دم القلب ونور البصر
إشارة إلى الآيات الكريمات :

«لن تالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون» (28). «يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله

ينصركم ويثبت أقدامكم» (29). «يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وآمنوا برسوله يوتكم كفلين من رحمته ويجعل لكم نورا تمشون به ويغفر لكم والله غفور رحيم» (30).

ونلمح في قول الشاعر محمد العربي الشاوش من قصيدته «المسجد الأقصى لنا» :

ما بعد غدر الغدره بني صهيون الفجورة

قد ظلموا وشردوا العرب^(م) الكرام البررة (31)

معنى الآيتين الكريميتين :

«وأولئك هم الكفرة الفجرة» (32).

«بأيدي سفرة، كرام برره» (33).

هكذا نلاحظ أن تأثير الشعراء بالقرآن كبير جدا كما تدل على ذلك المعاني التي اقتبسوها منه، وهناك أمثلة كثيرة على هذا، ولكننا وقفنا عند بعضها فقط على سبيل التمثيل لا الحصر. والشعراء وهم يستعيدون ألفاظا ومعاني قرآنية لا يفعلون ذلك بقصد الصنعة، وإنما يستعيدون مواقف وذكريات لها قدر كبير من الشعور في وجدان كل مسلم.

2. الرائد التاريخي

وما يستدعي انتباهنا أيضا في الشعر القومي المغربي الحديث، ارتداد الشعراء إلى التاريخ العربي القديم والحديث يستدعوا منه الشخصيات والأبطال الذين حاربوا الظلم والطغيان وسجلوا أروع البطولات في الكفاح، ويوظفونها في أشعارهم لمعطوا بذلك لقضاياهم طاقات تعبيرية إيجابية قوية، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها. والشعراء حين يرغبون في الوصول إلى وجدان أمتهم عن طريق توظيفهم لبعض مقومات تراثها يكونون قد توسلوا إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليها.

وقد يلجأ الشعراء إلى استخدام الشخصيات الدينية والتاريخية ليعبروا من خلال دلائلها عن مواقفهم وواقعهم، لأن الأحداث التاريخية ليست مجرد خواطر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل تظل محتفظة بدلائلها الشمولية على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى. فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النصر في معركة معينة تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف وأحداث جديدة، فيستغلها الشعراء للتعبير عن بعض جوانب تجربتهم، وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد التعبير عنها.

لاشك في أن المرحلة التاريخية التي عاشتها الأمة العربية أخيرا، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التي لحقت بها، استدفع الشعراء إلى استرجاع بعض

الشخصيات التاريخية والدينية وتوظيف مواقفها في أعمالهم. ولعل أوضح ما يجلي هذه الظاهرة الأبيات التي سنقف عندها على سبيل المثال لا الحصر.

يقول الشاعر المدني الحمرائي في أبيات له من قصيدته «المسجد المبارك» :

ومولد عيسى وإخواته	بمنطلق الوحي والملة
ومسرى لأحمد قد جاءه	وفي ركبه موكب الرحمة
أحج إلى قدمها ماشيا	لأركع في مسجد الصخرة
والشم أرضا دعا فوقها	وصلى بها عادل الأمة (34)

ويقول الشاعر محمد الميموني :

إننا بنو أمة تسيل مهجتها	أو تنجز العهد منذ سالف الحقب
أبر خالد في اليرموك وانخفضت	أمام طارق هوج الأبيض اللجب (35)

ويقول الشاعر المدني الحمرائي أيضا في قصيدته «مواقف ومشاهد» :

الله في القبلة الأولى ومقدمها	الله في المسجد يؤذى بمحته
الله في ديننا ديبست شعائره	الله في شرف يشقى بذلته
لهفي على سلف حموا جوانبه	لهفي على الغر من أبناء ملته
لهفي على عمر الفاروق حين أتى	والأرض ترجف إجلالا لهيته
لهفي عليك صلاح الدين من بطل	مجاهد مخلص وفي بذمته (36)

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن الشاعرين قد استفلا مواقف ودلالات شخصيات تاريخية اشتهرت بصفات معينة انطبعت في وجدان الناس، وهذا كله من أجل استشارة الهمم وبث الحماس في النفوس لانبعاث بطل مخلص ينقذ الأماكن المقدسة من أيدي الصهاينة ويعيد للأمة العربية والإسلامية سالف مجدها وعزها.

ويسترجع الشاعر محمد العربي الشاوش مواقف بعض أعلام التاريخ العربي ويجعل منهم رموزا للقوة والشجاعة، فيقول :

فليس بعد غلرهم إلا الحروب المشهورة
في الشام والأردن والمغرب كتا قسوره
نذود عن حرمتنا كخالد أو عترة (37)

ومن ذلك أيضا قول الشاعر إدريس الجاهلي :

من الخليج الى اليم المحيط هنا شعب عظيم أمازيغ وعربان
أباؤنا عقبة الفرسان عززه أعقابه نعم من صالوا ومن صانوا
الدين وحننا والدم خلصدنا يا ليت لو شهد الأفراح حسان (38)

وقول الشاعر محمد محمد العلمي :

سدنا بماضينا لنحيا حاضرا غضا ونكسر شوكة الأغلال
فهناك عبد القادر الشهم الذي فتح البصائر للمقام العالي
ونحن لا ننسى ابن باديس الذي صان البلاد بهديه المتوالي (39)

ويعتمد محمد الحلوي على إحياءات أسماء ديبية : موسى، عيسى، يوشع، محمد... وغيرهم ليعبر من خلالها عن موقفه من فطائع اليهود ومكرهم وخداعهم وتناديهم في غيهم وضلالهم، إذ يقول (40) :

محمد قرعهم في الكتاب وكابد من مكرهم يوشع (*)
فلا دين موسى وشرعته أقاموا ولا قوله اتبعوا

وفي السياق نفسه نقرأ أياتا للشاعر إدريس الجاهلي يمد فيها الى الأذهان وقعة الرسول (ص) مع المشركين في «بدر» ومعركة صلاح الدين الأيوبي مع الصليبيين، إذ يقول :

يا من أتى يديه راية الدين والسيف يقطع أعناق الشياطين
كنا لعيدك نبكي قبل من فرح واليوم نبكي على نعمي فلسطين
أيحب المسلمون الذل خلفهم وكم أعزوك في بدر وحطين؟
يا للفظاعة والأقداس غارقة في الدم والعار من إجرام صهيون
يكي المسيح وموسى من فظائعهم وتستحي القبلة الأولى بالملاعين (41)

وهذا الشاعر المدني الحمراوي يستدعي أسماء بعض الأشخاص الذين عرفوا في التاريخ بظلمهم وجورهم للتعبير عن فظاعة الجرائم التي ارتكبتها الاستعمار الفرنسي في الجزائر، والتي تفوق أبشع الجرائم التي عرفها التاريخ، فيقول :

مجازر من هول ومحق وفتنة تطيش عقول السامعين بها ذعرا
فظائع لم تعرف لها الأرض إخوة فلا قيصر يلدي بهن ولا كسرى
ثم يقول :

لقد طال ليل العُرب في الهم والأسى ولو تركوا والأمر كانوا به أدرى
دهتهم بلأيا البغي من كل وجهة فهدمت البنيان واستأصلت جذرا
مغول وأحزاب الصليب ونقمة من الترك والإفرنج قصمت الظهر (42)

3. التراث الأدبي

يشكل الأدب العربي أيضا نبعاً ثرا نهل منه شعراؤنا وكانوا يعودون إليه لاستشارة أقوال ومواقف شعرائه وأدبائه في مواقف مماثلة أو مخالفة، وخاصة شعر الفخر والحماسة والحرب. ويتبدى لنا ذلك في حرص كثير من الشعراء على أن يضمنوا في شعرهم أبياتاً أو أشطارا أو عبارات من الأدب العربي قديمه وحديثه تشبه في مضمونها ما يجنحون لمعالجته. من ذلك على سبيل المثال، قول الشاعر إدريس الجاهي، يحدد ثورة الجرائر ويشيد بطولات الثوار :

تبارك الله هذا موقف جلل حمدا له إنه بالعرب رحمان
وما علينا إذا مات العدى كمدا «من سره زمن ساءته أزمان» (43)

فالشطر الثاني من البيت الثاني تضمن لقول الشاعر أبي البقاء الرندي :

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان
هي الأمور كما شاهدتها دول من سره زمن ساءته أزمان (44)
وفي قوله أيضا :

ومضوا الى الموت الزؤام وكلهم جسر الى الشرف الرفيع ومعبر
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق عليه مسك أحمر (45)

تضمن بيت المتنبي المشهور :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

وفي قوله أيضا، مخاطبا ابن بلة ورفاقه :

يا أيها الخمسة الأحرار، لا عجباً إن حرك الشوق من لقياكم وترا
بتتم وبنا على عهد نقدهس يا متعة العين والأحباب حين ترى (46)

نلمح ظلالة لمعنى هذين البيتين للشاعر ابن زيدون :

بتتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضماثرنا يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

وفي بيت محمد الحلوي من قصيدته : «دم العرب غال» (47) :

عدمت قومي إن لم تشاروا لدم جرى على عتبات القدس وانسكبا
ما يذكرنا بيت حسان بن ثابت :

عدمتنا خيلنا إن لم تروها **تثير النقع موعدها كداه**

ومن هذا القبيل أيضا يقول الشاعر عبد القادر انقدم في قصيدته :

«نهضة العرب الكبرى» (48) :

فتعالى صدى العروبة من كل مكان كما شهدت عاببا^(م)
حيث شنت معارك القول لكن أدركت أن للقوى الغلابة
هذا القول نلمس فيه أثرا من قول أحمد شوقي :

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وإذا قرأنا قول محمد الحلوي أيضا من قصيدته : «صرخة الجزائر» (49) :

فعلمنا أن الحياة لذى ظفر وناب لا من يجيد الكلاما^(م)
ووجدنا السلاح خير خطيب كلما فاه أخرس الأقواما

لستعيد قول أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
يغض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

وإذا تأملنا في قول محمد بن مولاى المهدي العلوي من قصيدته :

«دعوا النصل يشفي غيظه» (50) :

وإن على العرب التترس جبهة موحدة تردى العدى وتصادم
وإن حياة العز في قبضة الظبي ومن رعشات السيف تأتي العظام
لمسنا فيه أثرا من قول الشاعر أبي الطيب المتنبى :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم

وفي قول الشاعر محمد المختار السوسي في الدفاع عن اللغة العربية (51) :

بأي خطاب أم بأي عظات أوجه وجه الشعب شطر لغاتي
بأي فعال أم بآية حكمة أنشرها من أعظم نخرات

ما يذكرنا بقصيدة حافظ إبراهيم في اللغة العربية أيضا، ومنها :

رجعت لنفسي فأنهت حصاتي وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني عقلت، فلم أجزع لقول عداتي

وحين نظم علال الفاسي قصيدته المشهورة في رثاء حافظ إبراهيم التي يقول في مطلعها (52) :

ويح نفسي مما تكابد نفسي من عظيم الأسى وطول التأسي

ويح نفسي مما تكابد من دهر ^(م) رمانني بكل طالع نحس

ربما كان يتأثر فيها بخطى الشاعر البحري في قصيدته :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدى كل جس

ونماسكت حين زعزعني الدهر التماسا مني لتعسي ونكسي ^(م)

وفي قول الشاعر محمد الحلوي أيضا (53) :

فواليل بيروت وقد عاد كالضحى كواكب نار تصب به صبا

يلعلع في أجوائه الموت غاضبا وينقض كالإعصار يطررها شوبا

عصائب موت تهتدي بعصائب وسرب دمار ساق من خلفه سربا

إشارة إلى قول الشاعر النابغة الذبياني :

إذا ما غزوا بالجيش خلق فوقهم عصاب طير تهتدي بعصائب

مما سبق نلاحظ أن المصادر الثقافية التي تحاورت معها القصيدة القومية بشكل واضح وقوي، هي النص القرآني والمادة التاريخية قديمها وحديثها، والشعر العربي القديم والحديث. وهذا الأمر يمكن تفسيره بكون المرحلة التي مرت بها الأمة العربية كانت الباعث الأساسي على استلهاام التراث وتوظيفه بهذه الكثافة، وهو أمر طبيعي في مثل هذه المراحل أن تكون أوجه النشاط الإنساني شديد الارتباط بالماضي الذي يشيع فيه الثقة والإيمان ومجده بنسج الأمل والحياة.

ولكن هذا التفسير لا يمنع أيضا من اعتبار الثقافة العربية الإسلامية هي الثقافة التي تشكل البنية الثقافية والفكرية لجزء الشعراء وخاصة في النصف الأول من هذا القرن.

ومع هذا، فإننا لا نعدم آثارا وصدى لمؤثرات ثقافية خارجية، برغم كونها ضئيلة ومحدودة الأثر، من ذلك مثلا ما ملاحظه من طلال لبعض آراء المفكرين والأدباء الغربيين التي كانت تصل إلى المغرب إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة وذلك عبر قناة الشرق العربي.

ولعل أهم الأفكار والآراء الخارجية التي مجد لها ملامح في شعرنا هو مبدأ القوة والإيمان بها، والثورة على الضعف واللين ثم مبدأ البقاء للأقوى والأصلح. ويمكن أن نلمس طلال ذلك في الآيات الآتية :

يقول الشاعر المدني الحمراوي :

سنلقى هناك لنا إخوة وأهلا ونظفر بالبغية

ونحمل في صفهم مثلهم بنادق تنطق بالحكمة (54)

ويقول أيضا :

وتيقنوا أن السلاح شفاء من لعبت بعقله سكرة الأهواء (55)

ومن مظاهر الثورة على الضعف وتمجيد القوة، والقول بأن الحياة وصفوها للأقوياء، قول الشاعر محمد الحلوي (56) :

سطر بمدفعك الرهيب روائعا في تمجيد يعرب مثلها لم يسمع
واملا قم الدنيا بياسك مرعبا واسكب غناء غنوة في مسمعي
وقوله أيضا (57) :

بالضحايا شدتها شامخة والجماهير وبالعزم الحديدي
وطريق المجد لم يفرش لمن سا ر عليه بالزراشي والورود
يا بني يعرب هذا يومكم لتعيشوا أو تواروا في اللحد
واغسلوا العار ولن يغسله غير محو البغي بالزحف العتيد
ونلمس أيضا في قول الشاعر محمد العلمي (58) :

والشعب إن شاء الحياة فإنه أهل لها في مصرع الأهوال
ملمحا من الآراء التي تمجد القوة والعنف وترى أن الصنف دعية الفناء.

ونجد لهذا المعنى أيضا ظلا في قول الشاعر إدريس الجاي في قصيدته «كل الشهور
نومره التي قالها بمناسبة ذكرى الثورة الجزائرية (59) :

يا شامخ الأوراس ذكرهم بنا فلوب ناس منهم لا يذكر
لغة البطولة بالرصاص بليغة لاسيما وعليك قام المنبر
وفي قوله :

(م)
لا يخطبن خطيب في التلثم فلإن السيف أوقع في الغوغا من الخطب

وإننا نجد أيضا ظلا لمفهوم الحق للقوة في بيت الشاعر عبد القادر المقدم :

سمى بظلفيه يدنو نحو وهدته وقد جنى إذ جنى الأشواك والعطبا
فإن تؤيده بالأموال أنديدة فإن للسيف فعلا يحق الريبا

ونحن تجاه ما سبق من أبيات كأمثلة على تأثر الشعراء بأفكار أجنبية، لا نستطيع
الحزم بحصول هذا التأثير، لأنه يمكن لنا أن نجد مثل هذه الأفكار والآراء في الثقافة العربية
سواء في العصر الجاهلي أو في العصور الإسلامية وخاصة في شعر الحماسة والحرب. ومن
ها يمكن القول بأن الشعراء المغاربة الذين نظموا في الغرض القومي في الفترة الحديثة

وخاصة الشعراء الشيوخ غريجي المعاهد الدينية، كادوا يقتصرزون في قصائدهم على الاعتراف من ثلاثة منابع أساسية هي الواقع وما يمدهم به من أحداث، ثم قريحتهم، وأخيرا زادهم الثقافي المتوارث من الشعر الحماسي والحربي وتراث العرب التقليدي بصفة عامة، ولكن سحما يمكن، فإننا لا نستطيع أن نستبعد نهائيا بعض الأصداء والملامح للمؤثرات الخارجية، ذلك أنه من الصعب تحديد النصوص الغائبة أو الذائبة فيما قرأه الشاعر وتأثر به.

وبعد هذه المحاولة للوقوف على بعض المصادر التي تشكل الخلفية المعرفية للشعراء، يمكن القول بأن حديثنا عن الروافد الثقافية ليس الهدف من ورائه هو استقصاء كل المصادر والينابيع التي تشكل نسيج النصوص وتحديد أصولها فقط، وإنما الغرض الذي نرعى إليه بالأساس هو الكشف عن التقنيات والوسائل التي توسل بها الشعراء للتعبير عن تصورهم وموقفهم من الحياة والإنسان والعالم.

ولنا أن نتساءل بعد هذا عن أسباب ارتداد شعرائنا إلى التراث وتوظيفه بشكل مكثف، لعل الجواب عن هذا التساؤل يمكن إرجاعه إلى كون التراث يشكل أولا الرصيد الثقافي للأمة، وبالتالي فلا بد أن تظهر بصماته وآثاره بشكل من الأشكال في أعمال الشعراء سواء وعوا ذلك أم لم يمؤه.

وهذه البصمات إما أن تظهر بشكل صافر، كما رأينا في الأمثلة السابقة، وإما أنها تظل متوارية وذلك حسب فهم كل شاعر لهذا التراث واستيعابه له ودرجة تفاعله معه.

وأما السبب الثاني في ارتداد شعرائنا إلى التراث واستعادته في قصائدهم القومية، فيمكن في كون الأمة العربية تعرضت لأخطار هددت كيانها، فكان من الطبيعي أن يرتد الشعراء تلقائيا أو بوعي إلى جذور الأمة العربية ويتشبعوا بها في استماتة لتأكيد كيان أممتهم في وجه هذه الأخطار. والتراث واحد من هذه الجذور، فهو الذي يمنح الأمة إحساسا قويا بشخصيتها القومية ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها، وهو الذي يمنحها القوة لمواجهة كل محاولة لطمس هويتها، والحفاظ على شخصيتها أمام كل العواصف التي تريد اقتلاع جذورها وإفنائها. ولما كان الشعراء وجدان أممتهم وضميرها وعقلها، فلم يكن غريبا أن يتصدوا مثل هذه التحديات والأخطار بتثبيتهم بجذورهم القومية واتكائهم عليها، علما تمنحهم وأمتهم بعض التماسك أمام الهزات العنيفة التي تهددهم أو على الأقل تمنحهم بعض العزاء والسلوى.

وأما السبب الثالث فيرجع إلى أن الغزو الذي تعرضت له الأمة العربية كان قبل كل شيء غزوا حضاريا. فأمام هذا التحدي الحضاري لم يكن لشعرائنا إلا أن يردوا بمثل

السلاح الذي هوجموا به، وهذا السلاح يكمن في رصيد الأمة الثقافي والحضاري. وأمام كل هذا، فإنه من الطبيعي أن يلوذ الشعراء بماضيهم ويحاولوا استعادة أمجادهم السالفة والاعتداد بتاريخهم المجيد، جاعلين كل ذلك حافزا للتقدم والنهوض وسلاحا يثارا في مواجهة الأخطار التي تهدد كيانهم ووجودهم.

** ** *

الهوامش

- (1) صبري حافظ، مجلة «ألف» القاهرية، العدد 4 لسنة 1984، ص. 11.
- (2) د. الطرايسي أحمد، الرقبة والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ص. 18.
- (3) د. عبد الحميد جبهة، الانتماءات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص. 61.
- (4) عن مجلة «ألف» القاهرية، العدد 4- 1984، ص. 11.
- (5) دعوة الحق، العدد 7/6 ص 11، ماي 1968، ص. 102.
- (6) سورة آل عمران، جزء من الآية 110.
- (7) دعوة الحق، العدد 7/6 ص 11، ماي 1968، ص. 103.
- (8) سورة الأنبياء، الآية 107.
- (9) سورة النمل، الآية 77.
- (10) سورة النحل، الآية 89.
- (11) دعوة الحق، العدد 10/9 ص 15، ماي 1973، ص. 185.
- (12) سورة الأنبياء، الآية 79.
- (13) سورة القلم، الآية 13.
- (14) دعوة الحق، العدد 10/9 ص 15، ماي 1973، ص. 187.
- (15) سورة نوح، الآية 7.
- (16) سورة العنكبوت، الآية 39.
- (17) دعوة الحق، العدد 8 ص 10، يوليو / غشت 1967، ص. 98.
- (18) سورة - محمد، الآية 7.
- (19) دعوة الحق، العدد 5 ص 3، يناير 1960، ص. 89.
- (20) سورة آل عمران، جزء من الآية 103.
- (21) دعوة الحق، العدد 10/9 يوليو / غشت 1967، ص. 97.
- (22) سورة البقرة، جزء من الآية 61.
- (23) سورة آل عمران، جزء من الآية 112.
- (24) سورة البقرة، الآية 51.
- (25) سورة البقرة، جزء من الآية 54.

- (26) سورة (ص)، الآية 3.
- (27) سورة آل عمران، الآية 200.
- (28) سورة آل عمران، جزء من الآية 92.
- (29) سورة محمد، الآية 7.
- (30) سورة الحديد، الآية 28.
- (31) دعوة الحق، المجلد 1 - نوفمبر 1968، ص. 108.
- (32) سورة هيس، الآية 42.
- (33) سورة هيس، الآيات: 16/15.
- (34) دعوة الحق، المجلد 6/5 ص 13، ماي 1970، ص. 177.
- (35) دعوة الحق، المجلد 8 ص 11، نوفمبر 1967، ص. 83.
- (36) دعوة الحق، المجلد 2 ص 15، أبريل 1972، ص. 111.
- (37) دعوة الحق، المجلد 5 ص 5، فبراير 1962، ص. 85.
- (38) دعوة الحق، المجلد 7 ص 6، أبريل 1963.
- (39) دعوة الحق، المجلد 4 ص 15، يوليو 1972، ص. 153.
- "يوشع هو الخليل يوشع بن نون بن أرائيم بن يعقوب بن اسحاق بن ابراهيم عليهم السلام. وأهل الكتاب يقولون يوشع ابن هم هود وقد ذكره الله تعالى في القرآن غير مصرح باسمه (واذ قال موسى لفتهاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حقبا. فلما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سربا. فلما جاوزا قال لفتهاه انا عداؤنا لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا - سورة الكهف، الآيات 60/61/62).
- (40) دعوة الحق، المجلد 2 ص 11، ديسمبر 1967، ص. 74.
- (41) دعوة الحق، المجلد 4 ص 12، فبراير 1968، ص. 40.
- (42) دعوة الحق، المجلد 4 ص 5، فبراير 1962، ص. 85.
- (43) دعوة الحق، المجلد 7 ص 6، أبريل 1963.
- (44) الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز هتوق، دار النهضة العربية، بيروت، ص. 245.
- (45) ديوان السوانح، ص. 66.
- (46) المصدر نفسه، ص. 73.
- (47) دعوة الحق، المجلد 1 ص 11، نوفمبر 1967، ص. 76.
- (48) لمحات الأمل، ص. 141.
- (49) دعوة الحق، المجلد 11 ص 1، ماي 1958، ص. 22.
- (50) دعوة الحق، المجلد 3 ص 16، ديسمبر 1973، ص. 109.
- (51) الأدب العربي في المغرب الأقصى، ج 2، ص. 62.
- (52) ديوان علال الفاسي، ج 1، ص. 148.
- (53) دعوة الحق، المجلد 224 - غشت / شتنبر 1982، ص. 78.

- (54) دعوة الحق، العدد 6/5 من 13 ، ماي 1970، ص. 187.
- (55) دعوة الحق، العدد 4 السنة 9 برابر 1966، ص. 90.
- (56) دعوة الحق، العدد 2 من 11 ، دجنبر 1967، ص. 73.
- (57) دعوة الحق، العدد 10/9 من 10 ، يوليوز / غشت 1967، ص. 97.
- (58) دعوة الحق، العدد 4 من 15 ، يوليوز 1972، ص. 151.
- (59) ديوان السوانح، ص. 66.

** ** *



شعرية التناس في مرثية ابن الرومي للبصرة

محمد عبدالبشير مسالتي(*)

يقع مدار هذه الدراسة حول قراءة فنية أسلوبية تناسية/ (Intertextuality) لنص شعري لابن الرومي، قيل في نكبة البصرة، ولكن الرؤى التي تحكم هذه القراءة جديدة وطازجة ومهمة، مشغولة بمبدأ التحليل الأسلوبي، وبقراءة المحتوى والبنية العميقة للنص، وتعمق قراءة هذا النص في البحث عن الملامح الأسلوبية والخصائص الجمالية التي تميز النص الشعري؛ والدراسة بذلك بحث فني، تحليلي هي لغة القصيدة. وهي بذلك تمثل تفاعل (الخطاب) مع (المنهج) لتوليد الجديد المرتقب، ويمثل البحث خطوة هامة للتخلي عن نظرة القراءة التاريخية المحضنة لتراثنا الشعري، ويقودنا إلى قراءة جمالية، تنضاف إلى لبنة الدراسات السابقة، علما تساهم بشكل أو بآخر في ضمان تحصيل مقارنة علمية شاملة للقصيدة، وعلى هذا النحو يمكن أن يُحوّل تاريخ الأدب إلى دراسة حية خصبة

فاتحة الكلام: «الكلمات كنوز وإنفاقها النطق بها»

وجدت القراءة العربية الحديثة في الشعر العباسي عبر مسارها الطويل ميداناً خصباً لتطبيق أدواتها الإجرائية، ورؤاها المعرفية،

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة والأدب العربي جامعة فرحات عباس - الجزائر.

فالشعر العباسي نص متميز متفرد، له من خصوصية الأصالة والتفرد القسط الوافر. وهذا ما جعله نصاً لا يرفض أي قراءة تحاول أن تستنطق جوانبه، ومن ثم فإنّ النصّ الشعري العباسي نصّ متمنع دائماً، وتلك خاصيّة النصوص الإبداعية الراقية ذات البعد الإنساني.

والعصر العباسي هو العصر الذهبي للشعر العربي، ففيه ازدهرت الحركة الشعرية وتبلورت، وتشعبت إلى تيارات عدّة، وانفتحت على افاق معرفية، وحقول علمية شتّى، ولا جدال في أنّ الظروف السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها العصر كان لها عميق الأثر في بروز أشكال وخطابات أدبية جديدة؛ فما يميز الحركة الشعرية لذلك العصر أنّ الشعر أضحى وثيقة تاريخية تتضاف إلى صفته الفنية الجمالية، إلّا أنّ هذا التجدد لم يكن اعتبارياً بل كان طبيعياً مادام أنّ المجتمع العربي أطل على دنيا غير دنياه السابقة، دنيا جديدة، حملت معها فتناً، وحروباً أهلية، وقد كان للشعراء حضورهم، ودورهم، بل كان لعدد منهم مواقف مشهودة، وموثقة تاريخياً، وفي طليعة هذه الخطابات الشعرية، نجد شعر رثاء المدن، بحيث أذكت نكبات، ومصائب ذلك العصر مواهب الشعراء وعمقت تجاربهم الشعرية.

وفق هذا الطرح تولد انشغالنا العميق ورغبتنا الملحة في معالجة جزء من تراثنا الشعري العربي الذي صور عبر العصور جانباً هاماً من جوانب الحياة الإنسانية؛ والدراسة بذلك تسعى لمقاربة قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة مقاربة تناصية ولكن الرؤى التي تحكم هذه القراءة جديدة وطازجة ومهمة، مشغولة بتفاعل (الخطاب) مع (المنهج) ... ويمكن أن نشير إلى بعض المعطيات النظرية، والملاحظات المتواصلة، التي تشكل تمهيداً لتحليل ظاهرة الناصر في قصيدة ابن الرومي.

1* التناص من المفهوم إلى الإجراء:

التناص مصطلح من المصطلحات المستحدثة في الأدب، والنقد، ويعود المصطلح لغوياً إلى مادة (نصص)، حيث تنتمي جميع اشتقاقاتها إلى حقل دلالي واحد ففي القاموس المحيط للفيروز ابادي: «(تناص) القوم»، عند اجتماعهم⁽¹⁾، ويلاحظ احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة) بين طرف، وأطراف آخر تقابله، يتقاطع معها، ويتميز، أو تتميز هي في بعض الأحيان. أما عن مفهوم التناص اصطلاحاً فهو في رؤية الباحث عبد الله العدامي مصطلح سيميولوجي (وتشريحي)، أو تفكيكي؛ ويفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality)، والأهم من ذلك أنه يسوق تعريف «شولز» له، الذي يؤكد به رؤيتين: إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية العدامي علاوة على ذلك تشريحي)، والأخرى أنّ التناص يتم بوعي، وبغير وعي، وفي هذا يقول شولز: «النصوص المتداخلة اصطلاحاً أخذ به السيميولوجيون مثل بارت، وجينيت وكريستيفا وريفاتير، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة، والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص؛ لذا فإنّ النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع⁽²⁾، والنص حسب محمد مفتاح: «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»⁽³⁾، وعلى العموم فالتناص يتعايش مع الشعر، ويمنحه ثوباً جديداً، وينمي فاعليته التواصلية، وهذا ما أشار إليه الباحث عبد الله

الغدا مي بقوله: «وعلى ذلك فإن النصّ يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كلّ النصوص، ويتضمّن، ما لا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه، وبين القارئ هي علاقة وجود؛ لأنّ تفسير القارئ للنصّ هو ما يمنح النصّ خاصيته الفنيّة»⁽⁴⁾.

وتأسيساً على ما سبق فإنّ «فهمنا، واستيعابنا للنص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أراحه، أو الذي حل محله. ليس فقط لأن جدلية النص «الحال»، والنص «المزاح» جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضاً لأن فاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأولى، وتترك ترسباتها في شتى طبقات النص سواء أوعى النص ذلك، أم لم يعه⁽⁵⁾. وللتناص - عند شاعرنا - في هذه القصيدة أهمية خاصة في الكشف عن البنية العميقة، وكشف العلاقات التي تربط النصّ الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة، وهنا يعتمد الخطاب الشعريّ، إلى توجيه قوّة ضاغطة، حفيّة تدفع المنلقي إلى استحضار النصّ الغائب من خلال بعض الإشارات، والتضمينات لبعض المفردات، والتراكيب، وعلى هذا الأساس سنتناول هنا تجليات التناص وأشكاله المختلفة في البنية التركيبية للقصيدة، والعوامل التي ساهمت في تكوينه، والخلفية الثقافية التي نتج عنها، ومدى مساهمة هذه الخلفية الثقافية في إضفاء دلالات واسعة على نصنا.

1* التناص من المفهوم إلى الإجراء:

2، أ - التناص القرآني (الاقتباس):

التناص القرآني هو اقتباس عند القدماء «وهو أنّ يُضمّن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من كتاب الله تعالى.....»⁽⁶⁾؛ وقد شكّل القرآن الكريم منبعاً ثرياً لقرائح الشعراء في مختلف العصور،

فتأثروا به مباشرة، واستفادوا من الأحكام، والتشريعات الإسلامية المستبقة منه، غير أن التأثر بالقرآن الكريم، والأحكام الإسلامية عامة يتباين بتباين العصور، ويختلف في العصر الواحد بين شاعر وشاعر، كما يتباين بتباين موضوعات الشعر، وأغراضه المختلفة وهو «لا يحيل إلى تدين الشعراء إنما يحيل إلى مصدر أساسي من مصادر ثقافتهم، وغرض قصيدتنا - رثاء المدن - من أكثر الأغراض الشعرية اتكاء على القرآن الكريم، وما تضمنه من أحكام، ومواعظ، وتشريعات، لا يصاحبه في ذلك سوى الشعر الديني الخالص، وشعر الرهد أحياناً»⁽⁷⁾.

إن وحوه الاستفادة من القرآن الكريم، وأحكام الشرع الإسلامي في قصيدتنا متعددة، وكثيرة بحيث لا تكاد تخلو وحدة من وحدات النص من نماذج عدة من تلك الاستفادة مباشرة أي اقتباساً من القرآن الكريم، أو بشكل غير مباشر أي عن طريق المفاهيم الإسلامية، والأحكام، والتشريعات -، يقول العقاد متحدثاً عن معجم ابن الرومي: «أما لفظه من حيث هو صحيح، وخطأً فلفظ عالم بالنعو، مطلع على شواهد العربية، ولا سيما القرآن...»⁽⁸⁾، ومن أهم صور الاقتباس في هذه القصيدة نذكر قوله:

17 أي هول رأوا بهم أي هول حُق منه تشيب رأس الغلام

يحاول ابن الرومي في هذا البيت أن يرسم صورة الفزع: وأي فزع عظيم، هذا الذي دب في روع أهلها، فابيضت لشدته رؤوس الغلمان، وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى: «فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِنْ كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا»⁽⁸⁾.

ويقول أيضاً مبيناً هول الفتنة: حيث امتشق الزنوح سيوفهم علانية مما أربع النساء، فأسقطت الحوامل منهن قبل أن يحين موعد الإنجاب:

15 طلعوا بالمهندات جهراً فأثقت حملها الحاملات قبل التمام
ويحيل هذا البيت إلى قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ
عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُمْ
بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾⁽¹⁰⁾. وفي بيت آخر لابن الرومي
يقول فيه.

27 صبحوهم فكابد القوم منهم طول يوم كأثفه ألف عام

تتجلى في هذا البيت ترجمة الوصف النفسي في الصورة التي
رسمها ابن الرومي للحظات القلق والاضطراب والخوف التي عاشها
البصريون في يوم محنتهم على يد الرنج، والتي يلنفت فيها إلى قوله
تعالى: ﴿وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ وَعْدَهُ وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ
رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾⁽¹¹⁾.

وتتلور الدلالة التناصية على أشدها في الأربع وحدات الأخيرة
من قصيدتنا، نتيجة لاعتماد الشاعر على المفردات والتراكيب من
ناحية، واستدعائه لسلسلة من الآيات القرآنية، ذات الأبعاد الإنسانية
المتعددة من ناحية ثانية. وهنا تكثر الدفقة الشعرية بمجموعة
تناصات: يتم فيها حضور الخطاب القرآني حضوراً جماعياً، لشحن
العبارة بكم هائل من القداسة والإيحاء، يقول في وصف مظاهر
الحضارة بالبصرة:

42 أين فلك فيها وفلك إلينا منشآت في البحر كالأعلام

وفي القرآن الكريم: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾⁽¹²⁾.
وهكذا نلاحظ أن الشاعر قد استقى قافيته، بإيقاعها ودلالاتها من سورة
الرحمن من خلال دالة «الأعلام». ويقول - أيضاً - مستفهماً عن
التبرير، الذي يقدمه، وأهله حين يتادبهم الله يوم الحساب على مرأى،
ومشهد من الناس:

60 أَيُّ عَذْرِ لَنَا وَأَيُّ جَوَابٍ حِينَ تُدْعَى عَلَى رُؤُوسِ الْأَنَامِ؟
وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿هَذَا يَوْمٌ لَا يَنْطِقُونَ وَلَا يُؤْذَنُ لَهُمْ فَيَعْتَذِرُونَ﴾ (13).

وفي المحاكمة التي يتصورها ابن الرومي عندما يحاسب الله عباده، وعندما يسأل النبي (صلى الله عليه وسلم) أبناء ملته عما فعلوه لمنكوبي البصرة إحالة إلى المعاني الإسلامية واضحة الدلالة، والأبعاد، إنهم مسؤولون (لأن الأديان كالأرحام):

59 وأحيائي منهم إذا ما التقينا وهم عند حاكم الحكام
60 أَيُّ عَذْرِ لَنَا وَأَيُّ جَوَابٍ حِينَ تُدْعَى عَلَى رُؤُوسِ الْأَنَامِ
61 يا عبادي: أما غضبتُم لوجهي دي الجلال والإكرام؟
62 أخذتُم إخوانكم وقعدتُم عنهم ويحكم قعود اللئام؟
وفكرة هذه المحاكمة سبق إليها ابن الرومي، تقول إنه عقيل ابن أبي طالب بعد مقتل الحسين:

ماذا تقولون إن قال النبي لكم ماذا فعلتُم وأنتم آخر الأمم؟
بعترتي وبأهلي بعد مفتقي منهم أسارى وقتلى ضُرُحوا بدم (14)

وتأسيساً على ما تقدم نلاحظ أن الاستدعاء التناسي القراني (الاقتباس) في هذه القصيدة دار أغلبه في حيز التجلي لا الخفاء، بمعنى أن تناص ابن الرومي كان مع الآيات سبيلاً إلى المضمون، فتمثل الشاعر النص القراني دالاً سيميولوجياً، وأسلوبياً مقنعاً لما أراد أن يطرحه في تحولات خطابه الشعري من ديني/ تاريخي، إلى سياسي/ اجتماعي/ أخلاقي، يقول الباحث عبده بدوي: «على أنه مما يلاحظ أنه في هذا الجانب يستخدم صوراً دينية كثيفة» (15)، ومن هنا تتبدى لنا أولى مظاهر وعي ابن الرومي بما يمكن أن أسميه «التجريب الإيقاعي»، وفق التناص القرآني الفاعل: اتِّسَاقاً مع بواضت

نفسية وإبداعية؛ وفق تحولات من خطاب ديني يتداخل بتداعيات متباينة في حوار يسقطه الشاعر على خطاب سياسي، واجتماعي، تلعب فيه اللغة أصواتاً، وإيقاعاً دور البطولة، في منظومة الناصر؛ التي تحمله هدم الخطابات المتباينة.

ونحن ونحن نقرأ هذه القصيدة أنّ ابن الرومي كان يدرك أهمية هذه الآلة البلاغية في الإخبار، والنبيل، والإقناع، والتأثير، لذلك جاء شعره يعبق لذة، لتوفيقه في استخدام الآيات القرآنية، وحسن استعمالها في مواضعها. ويتلقف شاعرنا ما يصمه الخطاب الديني لغةً، وإيقاعاً مسجوعاً جاء تعبيراً عن مضامين، ومشاهد أخروية، ليسقطها - عبر خطابه البكائي الاستصراسي - على واقع أمته المنكوبة بأبنائها، مشكلاً خطائبة وفق التركيب الصوتي لقرآن الكريم؛ يقول:

75 انضروا أيها الكرام خفافاً وثقالاً إلى العبيد الطغام

يقول عبده بدوي معلقاً على هذا البيت: «هو قادم من المناخ الديني الذي مرّ بنا - المتعلق بالوحدة السابقة - وهو الذي حرك به الشاعر، ولهذا كان من الطبيعي أن ينظر إلى قول الله تعالى: ﴿انضروا خفافاً وثقالاً وجاهدوا بأموالكم وأنفسكم في سبيل الله ذلكم خير لكم إن كنتم تعلمون﴾⁽¹⁶⁾، والأبيات كما يلاحظ تستثير الحماس الديني لدى المسلمين»⁽¹⁷⁾. ومن صور التشاجر القرآني في قصيدتنا؛ قوله حاضاً على جهاد صاحب الزنج، وأنصاره يقول:

79 لم تقرؤوا العيون منهم بنصر فأقرؤوا عيونهم بانتقام

إنه يرتكر على قوله تعالى: ﴿فكُلي واشربي وقري عينا فإما ترين من البشر أحداً فقولي إني نذرت للرحمن صوماً فلن أكلم اليوم إنسياً﴾⁽¹⁸⁾.

ويرمي ابن الرومي في آخر بيت من القصيدة إلى أن يكون الكفاح بداية، وفاتحة الطريق، وأن تكون الثورة هي الخيار الأمثل الذي يمثل طريق العودة؛ لذا نجده يستأنس باستخدام الأسلوب القراني في بناء القفل / البيت الأخير من القصيدة مع التغيير في مفرداته بما يتوافق ومدلول نصه، يقول:

86 فاشتروا الباقيات بالعرض الآذنى وبيعوا انقطاعه بالدوام
ويحيلنا هذا البيت إلى عديد الآيات القرآنية المتضمنة معنى الجهاد الدبني، والإقبال على الآخرة، منها قوله تعالى: ﴿يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ﴾⁽¹⁹⁾، كما تتجلى في قصيدتنا فاعلية الامتنصاص الشعري لبعض التراكيب، والمفردات القرآنية، وطفها ابن الرومي بصياغة جديدة، مما أكسبها نوعاً من الخصوصية والتميز، وكأن التناسل - هنا - لم يعتمد التضمين المباشر فقط أي «التضمين اللطفي»، أو الوظيفي، وإنما اعتمد أيضاً على نوع من التمثيل الرمزي، أو الحفي لبعض التراكيب، والمفردات القرآنية، بشكل يثير في نفس المتلقي قدرة إيحائية خاصة، تمكنه أن يستجلي النص الشعري، ومدى تأثره بالنص القرآني، ومدى استقطابه لبعض اللمحات، والومضات القرآنية، التي توسع فضاء قصيدته، وتقني تجربته كلها، «والذي يجب الإشارة إليه أن التناسل بالمفردات، لا يمكن الاعتماد عليه في رصد المحاور وتداخلاتها في النص أحياناً، إلا إذا كانت هذه المفردات تستحضر صوراً»⁽²⁰⁾، ومن التراكيب، والمفردات التي استدعت صوراً تناسلية قوله:

21 كم أخ قد رأى أخاه صريعاً ثرب الخد بين صرعى كرام؟
وهذا يحيلنا إلى قوله سبحانه وتعالى في سورة الحاقة «سَخَرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُعِجَزَ نُحْلٍ خَاوِيَةً»⁽²¹⁾، وفي تناسل آخر على مستوى التراكيب يقول:

70 وتسمى بغير حق إماماً لا هدى الله سعيه من إمام

فالتركيب الأول، بغير حق «تكرر في القرآن الكريم في مواضع خمسة: ثلاثة منها في سورة آل عمران (الآيات: 21، 121، 181)، ومرة في سورة الحج (الآية 40)، وأخرى في سورة النساء (الآية 155). أما التركيب الثاني «هدى الله» والذي تكرر في القرآن الكريم في عديد الآيات منها قوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَى اللَّهُ فَبُهِدَاهُمْ أَفْتَدَهُ قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ﴾⁽²²⁾. ونجد هذا التركيب أيضاً في الآية 143 من سورة البقرة، والآية 36 من سورة النحل: غير أن المفارقة تتفجر في التركيب الثاني «هدى الله» من خلال المخالفة التصويرية بين النصين «القرآني والشعري». فالشاعر استدعى التركيب القرآني بمضمونه الفكري، ووظفه في إطار بنائي أو إيقاعي مخالف تماماً للنص القرآني، من ناحية المضمون: السلب والإيجاب، إذ وظفه بأسلوب «النفى» لا هدى الله...». ومن المفردات والتراكيب المندرجة في هذا الإطار قوله مكرراً دالة «سلام»، في إطار دعائه على عظام القتلى الطاهرة، بأن يمن الله عليها سلاماً منقطع النظير:

74 وعليها من المليك صلاةً وسلامٌ مؤكَّدٌ بسلام

وفي القرآن الكريم ﴿سَلَامٌ عَلَيْكُمْ بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ﴾⁽²³⁾. ومن صور التناص على مستوى المفردات والتراكيب قوله:

76 أترموا أمرهم وأنتم نيامٌ سوءةٌ سوءةٌ لنوم النيام

ويحيلنا هذا البيت إلى قوله تعالى في سورة الزخرف: ﴿أَمْ أَمْرُؤُا فَبِأَنَّا مُبْرَمُونَ﴾⁽²⁴⁾ ومن باب تكريس النادر على حساب الشائع استعماله دالة «الخلد» مصدراً بديلاً «للخلود»، يقول:

85 لا تطيلوا المقام عن جنة الْخُلْدِ يد فأنتم في غير دار مقام ويرى الباحث محمد الهادي الطرابلسي أن المصدر «خلود» أكثر شيوعاً إذا ما قيس بـ «الخلد»⁽²⁵⁾. أما استعمال ابن الرومي لهذا المصدر فيمكن أن نعزوه إلى:
- حرص ابن الرومي على سلامة الوزن (باعتبار أن الكلمة وقعت في بيت مدور).

احتفاظ ابن الرومي بنفس من الدين، ذلك أن هذا المصدر ورد في القرآن الكريم، من خلال قوله تعالى: ﴿قُلْ أَذَلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاءً وَمَصِيرًا﴾⁽²⁶⁾، ويدخل هذا الإجراء في باب تعميم الخصوص ذلك أن «الخلد» يقترن بالجنة كثيراً وينزع إلى الاختصاص بها⁽²⁷⁾، فيكون ابن الرومي بذلك - كما سبق وان أشرنا ذلك - مؤثراً لهذا المصدر لاحتفاظه بنفس من الدين.

من هذا المنطلق شكلت الصيغ/ التراكيب القرآنية في نص ابن الرومي بؤرة دلالية، استقطبت الإبداع، والبناء في ان، لهذا كان تمثيل القرآن في هذا النص جلياً أمام القارئ. يستخلص مما مر أن نص ابن الرومي قد تأثر بالجو الإسلامي، ومناخه، وروحه في المعنى، واللفظ وطريقة تناول معاً، فتجلت بذلك - البنية القرآنية في القصيدة، أو لنقل إن النص امتصها على أنحاء مختلفة.

2/ ب - التناص الداخلي؛

وهو التناص الذي يكشف لنا علاقة نصوص الكاتب التي نحن بصدد دراستها بنصوص معاصريه، وبخاصة إذا كان هؤلاء: «قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه، من خلفية

مشاركة»⁽²⁸⁾، وعلى العموم هي «وحدة التجربة الإنسانية *». مهما اختلفت زاوية النظر إليها تؤدي حتماً إلى وحدة بعض الأفكار، وتشابه بعض الصور، وتماثل بعض التراكيب، والتعابير التي تتناول تلك التجربة، وتحدث عنها، وتصف آثارها»⁽²⁹⁾.

وقد رأى علي بن أمية أن أيام النكبة البغدادية نقلت الأطفال إلى الشيب، والشيخوخة لشدةها، وقسوتها، ومرة لحظاتها؛ ومنها هنأت تشيب الوليد ويخذل فيها الصديق الصديق⁽³⁰⁾ وهذا ما راه ابن الرومي في أهوال دمار البصرة على يد الرنج، وصاحبهم:

17 - أي هول دأوا بهم أي هول حُق منه تشيب رأس الغلام
وتأسيساً على هذا «تأثر شاعر بأخر، واستفادته من أفكاره، وطريقته، وصوره أمر لا يمكن إنكاره، وبالمقابل فإن وقوع شاعرين على معنى واحد، أو صورة مشابهة، أو تعبير مشترك أمر لا يمكن رده أيضاً، خصوصاً عندما يكتوي الشاعران بنيران تنور واحد ويعالجان موضوعاً مشتركاً»⁽³¹⁾.

وفي قصيدتنا تتكرر صورة الدعاء بالسقيا، وإلى جانبها استفادة من الموروث الديني تمثلت بالصلاة على أرواح القتلى، والسلام لهم، وعليهم:

73 بأبي تلکم العظام عظاماً وسقئها السماء صوب الغمام
74 وعليها من المليك صلاةً وسلاماً مؤكداً بسلام
وقد ترددت صورة الدعاء بالسقيا في درج القصائد التي تناولت نكبة البصرة، كما في بائية السدوسي الذي بكى، واستبكى في نكبة مدينة البصرة:

فيا أرضهم أخلوك فابكي عليهم وجودي عليهم يا سماء وصوبي
إذا الدمع لم يسعد كئيباً فأنني سأبكي وأبكي الدهر كل كئيب
على دمن جرت بها الريح بعدنا ذيول البلى من شمال وجنوب⁽³²⁾
ومن التناصت الداخلية أيضا الوقوف على الأطلال - وإن كنا
سنفرد له حيزاً آخر - يقول:

39 عرجاً صاحباً بالبصرة الزهراء وراء تعريخ مدنف ذي سقام
40 فاسأله ولا جواب لديه لسؤال لها بالكلام
ونجد مثل صنيع ابن الرومي عند الشاعر يحيى بن خالد بن
مروان الذي وقف في نكة البصرة أمام صورة الصمت المعبرة عن
وضع المدينة المنكوبة، يقول⁽³³⁾:

أبن لي جواباً أيها المنزل القفر فلا زال منهلاً بجرعائك القطر
أبن لي عن الجيران أين تحملوا؟ وهل عادت الدنيا وهل رجع السفرة؟
وكيف تحيب الدار بعد دروسها؟ ولم يبق من أعلام ساكنها سطر
منازل أبكاني مغاني أهلها وضاقت بي الدنيا وأسلمني الصبر⁽³⁴⁾
كما نلاحظ أن تكرار صيغة «الخائن اللعين» لا تقف في إطار النص
فحسب بل تتعداه إلى بيئة ابن الرومي حيث أن هذه «النبوة كانت
شائعة عند الكتاب الذين كتبوا عن صاحب الرنج؛ وزعيم الفتنة»⁽³⁵⁾،
يقول ابن الرومي:

06 أقدم الخائن اللعين عليها وعلى الله أيما إقدام
82 إن قعدتم عن اللعين فأنتم شركاء اللعين في الأثام
وفي المتن نفسها أيضاً أي نكة البصرة - يمزج المهلبى تعريضه
بقائد الرنج بتهديده له، ومحاكجته إياه، وقد ادعى الانتساب إلى آل النبي
- صلى الله عليه وسلم - من خلال ادعائه الانتساب للبيت العلوي يقول:

أيها الخائن الذي دمر البص - مرة أبشر من بعدها بدمار
 إن تقل جدي النبي فما أد - ت من الطيبين والأخيار⁽³⁶⁾
 ويقول ابن المعتز - بعد أن عدّد أسماء المتمردين الخارجين على
 سلطة الخلافة وطاعنها - مبيناً ما كان من المعتصد، وصاحب
 الزنج:

فلم يزل بالعلوي الخائن المهلك المُخترِب للمدائن⁽³⁷⁾
 ويقول أحدهم:

أين نحوم الكادب المارق؟ ما كان بالطب ولا الحاذق⁽³⁸⁾
 وفي صوت آخر يجعله ابن الرومي على لسان النبي ما يذكرنا
 بـ«وامعتصماه» التي قالتها امرأة شريفة في الأسر عند عالج من علوح
 الروم في عمورية، واستخدمها من قبل استخداما ذكياً أبو تمام⁽³⁹⁾،
 يقول:

71 صرخت: «يا محمداه» فهلاً قام فيها رعاة حقي مقامي
 وبذا شكلت وحدة التجربة الإنسانية رافداً من روافد بنية
 القصيدة. غير أنّ ابن الرومي اعتمد فيما تبقّى على ذوقه، وتفاعله
 مع الحدث، معولاً على نفسه في استنباط الطرائق التي يصوغ فيها
 أبياته، وعلى العموم ففرض رثاء المدن عبر محاكاة الواقع في المدن
 المنكوبة نجده قد كان صاحب السبق في شيوع أسلوب التشابه بين
 الشعراء⁽⁴⁰⁾

2 ج - التناص المفتوح (التناص الخارجي):

وهو تداخل النصوص التي يمتلئ به العالم ، ولا يرتبط بدراسة
 علاقات النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين، بل هو تداخل حر
 يتحرك فيه النص بين النصوص بعصرية تامة، محاولاً أن يجد لنفسه

مكثنا في هذا العالم»⁽⁴¹⁾، ويمكن أن تستشف هذا النمط من التناص في علاقة قصيدتنا بالمعلقات، وخصوصاً فيما يتعلق بمعلقة الحارث ابن حلزة اليشكري؛ فيكفي أن نقرأ البيت السادس والسبعين (76) من قصيدتنا، وهو:

76 أَبْرَمُوا أَمْرَهُمْ وَأَنْتُمْ نِيَامٌ سَوْءَةٌ سَوْءَةٌ لَنُومِ النِّيَامِ

حتى يبدأ في مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل، يقول الحارث بن حلزة اليشكري:

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ عِشَاءً فَلَمَّا أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضُوضَاءٌ⁽⁴²⁾

والحاصل أننا إذا ما مضينا نقرأ القصيدة، ونتلقى قوافيها الواحدة بعد الأخرى، أخذ هذا الإحساس يتضاعف، يقول الباحث عبده بدوي «وبلاحظ أنه في هذا القسم - أي الوحدة الأخيرة الممندة من البيت 76 إلى البيت الأخير من القصيدة - تهب عليه رياح من همزية الحارث بن حلزة اليشكري؛ التي هي من البحر الخفيف كذلك»⁽⁴³⁾، وهكذا يظهر لنا مدى التقارب، أو التماثل بين النصين رغم اختلاف رويهما، الأولى: همزية، والثانية ميمية؛ إلا أنهما تلتيان هي حركة القافية، وحركة التفعيلة الأولى: «فاعلاتن».

عطفاً على تواشج القصيدتين في القافية، والبحر فإنهما يصدران عن منهل شعري فائض - توازي الفكرة، وتناظر الرؤية -؛ حيث يضع ابن الرومي من معاني الحزن ما يناظر معاني الشاعر الأول الحارث بن حلزة اليشكري وإن اختلفت دواعيه عند الشاعرين. غير أن ابن الرومي في القسم الأخير من قصيدته - من البيت (75) إلى البيت (86) - فتق المعاني، وفرعها، وجاء بصور شعرية جديدة.

صحيح أن قصيدة ابن الرومي أفادت من معلقة الحارث بن حلزة، وهذا أمر نسلم به ولكننا يجب أن لا نغفل عن شيء مهم جداً وهو أن القصيدة المتأخرة، تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريعية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص»⁽⁴⁴⁾، إننا نستكشف معلقة الحارث بن حلزة من خلال قراءتنا لقصيدة ابن الرومي، هابن الرومي إذا سبب في استحضار الحارث بن حلزة، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها؛ لأنها تهب معلقة الحارث حياة جديدة ببعثها من النسيان، وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها، فهي امتداد لها، وتطور لإشاراتها، وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطويرية متشابكة وبناءة، لعصرين مختلفين، فأحدهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كأمامية لتلك، فيتدخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما. وعلى الجملة فإنّ في تضمين ابن الرومي لأشطار من معلقة الحارث بن حلزة نموذج من نماذج التأثر، والاستفادة من الآثار الممتازة، وتلك ظاهرة طبيعية لا يخلو منها زمان، ولا مكان.

كما يتبدى لنا هذا النمط من التناص - أي التناص المفتوح - في تعانق القصيدة بخاصية من خصائص المعلقات وهي الوقوف على الأطلال، حيث استدعى الشاعر في نسيج نصه الطريقة الفنية التي اتبعها بعض أصحاب المعلقات في بناء أعمالهم الشعرية، وقد عالج جلّ شعراء الجاهلية إن لم نقل كلهم في مستهل قصائدهم قصة الدار الدارسة، فوصفوها، وحددوا معالمها، وتفنّنوا في تحديد مواضعها، والإشارة إلى ملامحها التي تدلّ على وجودها هي الرمن الماضي، الذي له علاقة حميمة بذكرياتهم؛ ولقد تجلّى أثر الصورة الطللية في أشعار نكبة البصرة أكثر مما تجلّى في أشعار نكبة بغداد الأولى، وهذا ناتج عن وضعية المدينتين في أثناء نكبتهما، وبعدهما،

هالبصرة دمّرت خلال أيام مما جعل نكبتها مشهداً طليلاً لاقترب زمني البداية، والنهاية، ولأنّ الشعراء كانوا يعيدون عنها مما جعل المشهد الطللي حاضراً في أخیلتهم وهم يحاولون تصوير مشاهد الدمار فيها، بينما امتدّ زمن الخراب في بغداد أشهراً، وعاشه الشعراء لحظة بلحظة، وتابوا أخباره، وسجلوا آثاره، ومواقفه»⁽⁴⁵⁾، أما ابن الرومي فقد جعل الطلل في متن القصيدة، وذلك بخلاف القصائد الجاهلية التي كان الطلل يأتي في مستهلها؛ وذلك راجع في رأيي إلى عظم الحدث، ومرارة الألم. فابن الرومي لم يتناسأ أطلال البصرة، هالقصيدة كلها طلل؛ وإن انراح عن طابعها الاستهلالي، فإننا نجده في أبيات لاحقة يعود بنا إلى هذه النعمة التراثية، يقول محمد حمدان: «وقد لعب هذا الغرض الشعري دوراً في تجاوز المقدمات تارة، وفي دمجها مع بقية المعاني تارة أخرى. كما لعب دوراً في تفسير وحدة البيت لصالح وحدة المعنى، وهذا من الجديد النكوي على كل حال»⁽⁴⁶⁾، يقول ابن الرومي:

39 عرّجاً صاحباً بالبصرة الزهراء تعريج مدّنف ذي سقام

40 فاسألاها ولا جواب لديها تسؤال ومن لها بالكلام

فالشاعر كما يظهر يوظف الطلل في متن النص، ودمجه مع بقية المعاني، وقد وقف عند نماذج للتأثير على القارئ، وذلك حين لجأ إلى التأثير بالمدينة ككل، فالشاعر هنا يأمر صاحبه بالمرور بالبصرة، مرور المريض الذي أوشك على الموت؛ وكأنّ ابن الرومي أراد أن يقول إنكما سنعانيان من المرض، والموت فور رؤيتكما للبصرة على هذه الحالة، ثم يأمرهما بسؤالها، إلا أنّهما سيعدمان جواباً منها، وكيف لها أن تجيب؟ يقول عبده بنوي: «وقد وُفق الشاعر هنا حين بدأ هذا القسم بنعمة قديمة تراثية، تذكر بالوقوف على الأطلال؛ وفي الواقع

لقد أصبحت المدينة أطلالا حزينة ، ومن هنا لا مناص من استدعاء فكرة الوقوف على الأطلال في هذا القسم من القصيدة ... فلا يكون مقلدا ، وإنما معبرا بالأداة المناسبة ، والإحساس المناسب⁽⁴⁷⁾ .

ويقول ابن الرومي:

53 فاسأله ولا جواب لديه أين عباده الطوال القيام؟

وعلى الجملة فالوقوف على أطلال البصرة عند ابن الرومي تعبيرٌ عن حاجة نفسية، أعرب من خلالها عن خبايا نفسه التي نظرت فيما حولها، فوجدت الديار قد خربت، وما كان يزينها، ويضفي عليها شيئا من المؤاساة، والإحساس بالجمال، وبالأطمئنان، قد غادرها هو الآخر، ولا نستبعد أن هذا المكان قد ربطته بالشاعر مشاعر عاطفية ما، فجاشت عواطفه، وراح بصفه، ويتأسى على الزمن الذي تحول إلى مجرد ذكرى، فجاءت قصيدته معبرة عن تلك المشاعر، والأحاسيس. وعموماً يمثل الوقوف على الأطلال مطهراً إبداعياً، ووسيلة إلهامية تثري تجربة الشاعر، وتحفزه على الابتكار؛ بمعنى أن الطلل عند الشاعر يعد فناً فنياً يسقط عليه جملة أحاسيسه، ويتخذ ستاراً لتأزم نفسيته؛ إذ نلاحظ أن بيئة ابن الرومي أمدته بروافد طفلية، فأثرت فيه حتى أسقط عليها نفسه، ووجدانه؛ فأسرف في ذكرها، وذكر أماكنها؛ لأنها متنفس عواطفه، وأحلامه؛ بحيث لم يصبح الوقوف على الطلل عند ابن الرومي تنافساً فنياً فحسب، بل ضرورة نفسية أيضاً؛ إذ لم يأت بكاء ابن الرومي هنا للبكاء، ولكنه أتى علة لشفاء نفسه الملتاعة، حيث تبلغ هذه النفس درجة التأزم، فتارة تتلمس التماسك، والتجلد، وأخرى تلجأ إلى الدموع، والتداء، والاستفهام، وكل ذلك قصد التخفيف من تلك المعاناة النفسية؛ فالقصيدة - إدس - في مجملها محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية، ثم إسقاطها على حاضر الشاعر.

2، د - التناصر الشعبي:

هناك المعاني الشائعة الشعبية التي ليست لأحد، ولكنها لكل أحد، أي التي يأخذ منها كل إنسان، ويضيف إليها كل إنسان؛ فهي كالهواء يتساوى منه نصيب من يشاء، «وقد بدأ العنصر الشعبي في هذا العصر يفرض ذوقه في مجال الأدب، ويدخل في تشكيل مفاهيم الشعراء»⁽⁴⁸⁾، «وليس من شك في أن ابن الرومي كان إلى جانب اتساع محصوله في اللغة شاعراً شعبياً بكل ما يحمل هذا التعبير من معان»⁽⁴⁹⁾، ومن أبرز تمظهرات هذا النمط في القصيدة نذكر قوله:

33. ما تذكرت ما أتى الزنج إلا أوجعتني مرارة الإرغام

فقوله أوجعتني: «قريبة من قولنا حاجة توجع في القلب»⁽⁵⁰⁾،

ونلاحظ قوله كذلك مكرراً دالة «أخ» ومشتقاتها:

21 كم أخ قدرأى أخاه صريعاً ترب الخد بين صرعى كرام؟

22 أخذتم إخوانكم وقعدتم عنهم ويحكم قعوة اللئام؟

76 أبرموا أمرهم وأنتم نيام سوءة سوءة لنوم النيام

فحين نسمع هذه التكرارات لدالة «أخ»، ومشتقاتها على المستوى العمودي؛ فكأننا لا نسمع إلى شاعر، بل إلى رجل حزين يتكلم.

ومن صور هذا النمط من التناصر أيضاً قوله:

09 لهدف نصي عليك يا معدن الحيات، لهما يعضني إبهامي

وقوله:

17 أي هول رأوا بهم أي هول حق منه تشيب رأس الغلام

ومن تلك المعاني التي يرددها العامة تشبيه حدوث ما لا يصدق،

أو ما لا يتصور وقوعه بأحلام النائم، يقول:

04 إن هذا من الأمور لأمر كاذ أن لا يقوم في الأوهام
 05 لرأينا مستيقظين أموراً حسبنا أن تكون رؤيا منام
 ومن ذلك أيضاً تلك المعاني، والصيغ الندييه التي قرع بها
 النفوس لنترك البصريين يواجهون، وأقمهم المر مفردين⁽⁵¹⁾، يقول:
 58 واتدامي على التخلّف عنهم وقليلُ عنهم غناء ندامي
 59 وأحيائي منهم إذا ما اتقينا وهم عند حاكم الحُكّام
 67 وانقطاعي إذا هم خاصموني لا مني فيهم أشد الملام
 68 وانقطاعي إذا هم خاصموني وتوئى النبيّ عنهم خصامي
 ومن أثر الشعبية في قصيدتنا كذلك ما يمكن تسميته بالتعابير
 الجاهزة المشتركة، من ذلك قوله:

17 أي هول رأوا بهم أي هول حُق منه تشيب رأس الغلام
 وهو تعبير دالٌّ على شمول، وعموم الفتنة، وعظمتها؛ وعلى
 الفساد الذي حلّ بأهل بالبصرة؛ يميناً وشمالاً...
 ومن التناصات المندرجة في هذا النمط أيضاً، قوله مستعملاً
 السهم بمعنى النصيب.

30 من راهن في المقاسم وسط الز نح يقسم بينهم بالسهم
 والسهم جمع سهم والمقصود النصيب. قال ابن منظور: «السهم
 واحد السهام، والسهم النصيب، والسهم الحظ...»⁽⁵²⁾، أما عن
 أصل الكلمة فيقول: «السهم في الأصل واحد السهام التي يُضربُ بها
 الميسر، سُمي به ما يفوز به الفالج (الظافر) سهمه. ثم كثر حتى سُمي
 كل نصيب سهماً»⁽⁵³⁾.

وعلى الجملة فـ «حين يستخدم الشعر لغة الناس اليومية فإنه
 يعكس بالضرورة الدلالات الإشارية، والإيماءات المعنوية التي

اكتسبتها هذه اللغة من خلال الاستعمال، والدوران على ألسنة الناس، وفي هذا قدرتها التعبيرية»⁽⁵⁴⁾، وقد ساهم هذا النمط من التناص - أي الشعبي - عامة في بروز النزعة الخطابية، «والتي ظلت متصلة على قطاع عريض من شعر العصر»⁽⁵⁵⁾.

وهكذا كان حتماً أن يبقى للغة الأدبية المتوارثة عبر القرون كثير من النفوذ في العصر العباسي، وأن يستمر كثير من تقاليدھا التعبيرية في أدب ذلك العصر»⁽⁵⁶⁾. وبذا يقف نص ابن الرومي كماتحة لمدخلات متعددة: اقتباسات قرآنية، تناصات داخلية، وخارجية، وشعبية... - تأتي من مداخل متباينة لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها، فألف بينها جميعاً نص واحد، وهو قصيدة (رثاء البصرة) التي صارت تمهداً لعدد الخطابات، وهذا هو (إعادة الرؤية)؛ أي إبداع النص من مختلف النصوص، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالاً لنصوص أخرى كي تنبثق من قلب هذا النص. ليبقى الأدب دائماً حياً نابضاً بالحياة، والتجدد، ولا يركن إلى سبات بميته. وتأسيساً على هذا لم يكن تناول التناص في هذه القصيدة من باب الرصد، ولا لتتبع مصادر هذه التناصات؛ ذلك أن سؤال التناص ليس من أين أتى هذا النص، أو ذاك، وإنما كيف يحول النص الشعري هذا النص المقتبس وكيف يجادله، وهو سؤال لا يمكن الإجابة عنه دون الالتفات إلى ذلك الجدل بين سياق النص المقتبس منه، ووجوده في سياق النص الشعري الجديد بوصفه نصاً يعيد إنتاج هذا النص المقتبس.

وعلى هذا النحو كانت ديباجة ابن الرومي - كما بين مبحث التناص - تتغذى من رصيد ثقافي واسع مراجعه؛ أدبية ولغوية ودينية... والجدير بالذكر أن أكثر الطواهر استدعاءً وكثافة - في

القصيدة . هي استدعاء الخطاب القرآني ؛ وقد نجح ابن الرومي في توظيفه ، بما يتلاءم وسياق النص ، فساهمت بذلك التراكيب القرآنية في تشكيل رؤية جديدة للقصيدة ، وفتحت لها آفاقاً ممتدة ، حتى غدت أشبه بلوحة فنية ، فيها من التكامر والتمازح والتقاطع ما يجعلها تحفة شعرية رائعة.... وهذا يدل على رصافة إحساس ابن الرومي، إذ جعل النصّ القرآني مرجعاً رئيساً، استمد من قيمه وروحانيته الشيء الكثير،.... غير أنه أضفى عليه لوناً جديداً من مشاعره وأحاسيسه ووجدانه بما يتناسب وطبيعة الرؤية المأسوية الاستصرائية التي يمثلها.... من ذلك تنوّعه أساليب الاستحصار، بحيث لم يقتصر استحصاره على الآية، وإنما تعدّى ذلك كلّ إلى استحصار الإشارة القرآنية، والإيماءة، واللفظة، والتركيب، وهي جوانب ثرية منحت القصيدة نفساً ملحماً، درامياً.... وعلى الجملة بين مبحث الناص أن نعمة ابن الرومي الشعرية كانت حيّة نابضة بثقافة واسعة ، و متمثلة لكلّ الأطوار الشعرية، ممّا جعلها تغنو حيّة في نفس المتلقّي ، فجاءت القصيدة بذلك مشحونة بفيض هائل من الدلالات التراثية.

الهوامش

- (1) الفيروز آبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفاموس المحيط ، ط 6، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة 1998، مادة (نصص)
- (2) الغزامي، عبدالله الحظيئة والكثير، من النيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 324 ، 325.
- (3) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية الناص، ط 3، المركز الثقافي العربي، 1992. ص 121.

- (4) الغدامي، عبدالله، الحطيثة والتكثير، ص 57.
- (5) صوري، حافظ، أفق الخطاب النضدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط 1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 49.
- (6) بدوي طلبة السرفات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط 2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969، ص 163.
- (7) محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخلية، في المشرق العربي في العصر العباسي، د/ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004، ص 241.
- (8) العقاد، عباس محمود ابن الرومي، حياته من شعره، د/ط، دار الهلال، 1969، ص 281.
- (9) سورة المرملة، الآية 17.
- (10) سورة الحج، الآية 2.
- (11) سورة الحج، الآية 47.
- (12) سورة الرحمن الآية 24.
- (13) سورة المرسلات، الآية 35، 36.
- (14) ابن الأثير، علي الكامل في التاريخ، دار الفكر ببيروت، 1978، ج 3، ص 301.
- (15) عبده، بدوي دراسات في النص الشعري العباسي، د/ط، دار فناء للنشر والتوزيع «عبده عريب»، القاهرة، 2000، ص 190.
- (16) سورة التوبة، الآية 41.
- (17) عبده، بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، ص 192.
- (18) سورة مريم، الآية 26.
- (19) سورة عاقر، الآية 39.
- (20) عصام، شرتج، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 218.
- (21) سورة العنقبة الآية 7.
- (22) سورة الأنعام، الآية 90.
- (23) سورة الرعد، الآية 24.
- (24) سورة الرخرف، الآية 79.
- (25) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، د/ط، الجامعة التونسية، 1981، ص 430.
- (26) سورة المرقان، الآية 15.

- (27) الطرابلسي، محمد الهادي، حصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 431.
- (28) حسن، محمد حماد، تداحل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 45، 46.
- (*) يقصد بالتجربة الشعرية «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تمكينا ينم عن عمق شعوره وإحساسه»، محمد، عيسى هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص 383.
- (29) محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، ص 381.
- (30) المرجع نفسه، ص 361.
- (31) محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، ص 381.
- (32) المرجع نفسه ص 343.
- (33) الطنري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك والرسائل، ص: محمد أبو الفصّل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1966، ج 8، 11، حوادث سنة 270هـ.
- (34) الطنري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك والرسائل، حوادث سنة 270هـ.
- (35) عبده، بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، ص 188.
- (36) الحصري: ديل زهر الآداب، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ج 1، د/ت ص 154.
- (37) ابن المعتز، عبدالله: البیان، تحقيق محمد نديع شريف، دار المعارف بمصر، 1978، سلسلة ذخائر العرب 54، ص 481، وما بعدها.
- (38) الطنري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك والرسائل، ج 8، ص 144، حوادث 270هـ.
- (39) عبده، بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، ص 191.
- (40) ينظر محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص 376.
- (41) حسن، محمد حماد، تداحل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 46.
- (42) عبده، بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، ص 192.
- (43) الروردي، أبو عبدالله الحسين بن أحمد شرح المعتقدات السبع، د/ط، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية لنشر، الناشر الدار العالمية، 1993، ص 149.
- (44) العذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 342.
- (45) محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، ص 344.
- (46) المرجع نفسه ص 329.
- (47) عبده، بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، ص 190.

- (48) ينظر، عر الدين إسماعيل في الأدب العباسي، الرؤية والفن، دار النهضة العربية، بيروت، 1975، ص 323.
- (49) عند الحميد محمد جيدة الهجاء عند ابن الرومي، المكتب العالمي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1974، ص 361
- (50) المرجع نفسه، ص 437
- (51) ينظر محمد، إبراهيم حمدان أدب النكبة في التراث العربي، ص 368.
- (52) ابن منظور، أبو الفصل جمال الدين محمد بن مكرم الأفرقي المصري لسان العرب، د/ط، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د/ت. مادة (سهم)، ص 2135.
- (53) المرجع نفسه ص ٠.
- (54) عر الدين إسماعيل في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص 438.
- (55) المرجع نفسه ص ٠.
- (56) المرجع نفسه، ص 323.

شعرية التناص في مرثية ابن الرومي للبصرة

الأستاذ / محمد عبد البشير مسالتي
جامعة فرحات عباس - سطيف - الجزائر

المقدمة

وجدت لقراءة شعرية لحديثة في شعر العباسي عبر مسارها تطويل ميدانا خصبا لتطبيق أنوثتها لإجرائية، ورؤيا معرفية، فالشعر العباسي نص متميز متفرد، له من خصوصية لأصالة وتنفرد لفسط لوقر، وهذا ما جعله نصاً لا يرفض أي قراءة تحاول أن تستنطق جوانبه من أجل لكشف عن بعضها، أو محاولة استنطاق ما غمض منها، ومن ثم ثبت أن نص الشعر العباسي نص متمنع دوماً، وتلك خاصية لتصوص لا يدعية لرقية ذات البعد الإنساني.

أهمية، وقد كان للشعراء حضورهم، وبورهم، بل كان لعدد منهم مواقف مشهورة، وموثقة تاريخياً؛ وهي طبيعة هذه لخطابات الشعرية، تجد شعراء المدن، بحيث أذكت نكبات، ومصائب ذلك العصر مواهب الشعراء وعمقت تجاربهم الشعرية وفق هذا الطرح تولد انشغالنا العميق ورغبتنا الملحة في معالجة جزء من تراثنا الشعري العربي الذي صور عبر العصور جانباً هاماً من جوانب الحياة الإنسانية؛ والدراسة بذلك تسعى لمقاربة قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة مقاربة تناصية ولكن الرؤى التي تحكم هذه القراءة جديدة وطازجة ومهمة، مشغولة على تعامل القديم (لخطاب)،

ولقول الحق إن العصر العباسي هو العصر الذهبي لشعر العربي، ففيه ازدهرت الحركة الشعرية وتلوت، وتشتت إلى نيازات عدة، وانفتحت على آفاق معرفية، وحقول علمية ثنية، ولا جدال في أن الظروف السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها العصر كان لها عميق الأثر في بروز أشكال وخطابات أدبية جديدة؛ مما يميز لحركة الشعرية لذلك العصر أن الشعر أضفى وثيقة تلويحية تنضاف إلى صفته الفنية الجمالية، لا أن هذا التجدد لم يكن اعتباطياً بل كان مطلبياً مادام أن المجتمع العربي أطل على نيا غير نياه سابقة، نيا جديدة، حملت معها هتفاً، وحروباً

مع الحديث (المنهج) لتوليد العديد المرتقب ، ويمكن أن تشير إلى بعض المعطيات النظرية، والملاحظات المتوسطة، التي تشكل تمهيداً لتحليل ظاهرة التناص في قصيدة ابن الرومي.

١- التناص من المفهوم إلى الاجراء:

التناص مصطلح من المصطلحات المستعدة في الأدب، والنقد، ويعود المصطلح لغوياً إلى مادة (نصص)، حيث تنمي جميع شتاقاتها إلى حقل دلالي واحد فهي القاموس المحيط للفيروزآبادي «(تناص) القوم» عند اجتماعهم^(١)، ويلاحظ احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة) بين طرف، وأطراف آخر تقابله، يتقاطع معها، ويتميز، أو تمايز هي في بعض الأحيان. أما عن مفهوم التناص اصطلاحاً فهو في رؤية الباحث عبد الله الغدامي مصطلح سيميولوجي (وتشريعي) «أو تفكيكي» ويتقبل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح العربي (Intertextuality)، والأهم من ذلك أنه يسوق تعريف «شولر» له، الذي يؤكد به رؤيتين: حدد هما منهجية تتفق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية الغدامي علاوة على ذلك تشريعي)، ولأخرى أن التناص يتم بوعي، وبغير وعي، وفي هذا يقول شولر: «النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بلوت، وجينيت وكريستينا وريفاتير، وهو اصطلاح يحمل معان وثيقة لخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والبدء العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء لمعنية مباشرة، والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل طبيعة إلى

نص؛ لذا فإن النص المتداخل هو؛ نص يتسرب إلى داخل نص آخر، لجسد المدلولات، سواء وعي الكاتب بذلك أم لم يع^(٢).

والنص حسب محمد مفتاح، «سيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»^(٣). وعلى العموم فالتناص يتعايش مع شعر، ويمتدح ثوباً جيداً، وينمي فاعليته التواصلية. وهذا ما أشار إليه الباحث عبد الله الغدامي بقوله: «وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطه ثقافية، يتشقق من كل النصوص، ويتضمن، مالا يحصى من نصوص، والعلاقة بينه، وبين قارئ هي علاقة وجود؛ لأن تفسير القارئ لنص هو ما يمنح نص خاصيته الفنية»^(٤)

وتأسيس على ما سبق فإن «ههنا، واستيعاب النص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص لنذي أراحه أو لنذي حل محله، ليس فقط لأن جدلية النص «الحال»، والنص «المروح» جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضاً لأن فاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تحلق أجنة النص الأولى. وترك ترسباتها في شتى طبقات النص سواء، أوعى لنص ذلك، أم لم يع^(٥) وللتناص عند شاعرنا في هذه القصيدة أهمية خاصة في الكشف عن البنية العميقة، وكشف العلاقات التي تربط النص الشعري لعاصر بالنصوص الغائبة، وهنا يعمد الخطاب الشعري، إلى توجيه قوة ضاعطة، خفية تدفع المتن إلى استحصار النص الغائب من خلال بعض الإشارات، والنصيمات لبعض المفردات، والتركيب، وعلى هذا الأسس سنتناول هنا تجليات التناص وأشكاله المختلفة في نسبة التركيبية لقصيدة، والعوامل التي ساهمت في

تكوينه، ولخلفية الثقافية التي نتج عنها، ومدى مساهمة هذه لخلفية الثقافية في إضفاء دلالات واسعة على نصنا

٢- التحليلات النحاسية: وفيما يلي أهم أنماط لنحاس هي القصيدة:

٢/١- النحاس القرآني (الافتباس)^١

النحاس القرآني هو اقتباس عند القدماء وهو أن يُصنَّع المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من كتاب الله تعالى...^(١) وقد شكّل القرآن الكريم منعاً ثرياً لقرائح الشعراء في مختلف العصور، فتأثروا به مباشرة، وسننواوا من الأحكام، والتشريعات الإسلامية المستنبطة منه، غير أن لتأثر بالقرآن الكريم، والأحكام الإسلامية عامة يتباين بتباين العصور، ويخفف في العصر الواحد بين شاعر وشاعر، كما يتباين بتباين موضوعات لشعر، وأعراسه المختلفة وهو لا يحيل إلى تبين لشعراء إنما يحيل إلى مصدر أساسي من مصادر ثقافتهم، وغرض قصيدتنا- ولقاء المدن- من أكثر الأغراض الشعرية تكاء على القرآن الكريم، وما تضمنته من أحكام، ومواعظ، وتشريعات، لا يصاحبه في ذلك سوى الشعر الديني الجالس، وشعر الزهد أحياناً^(٢).

إن وجوه الاستفادة من القرآن الكريم، وأحكام نثر الإسلام في قصيدتنا متعددة، وكثيرة بحيث لا تكاد تخلو وحدة من وحدات النص من نماذج عدة من تلك الاستفادة مباشرة- أي اقتباساً من القرآن الكريم-، أو بشكل غير مباشر- أي من طريق المفاهيم الإسلامية، والأحكام، والتشريعات-، يقول العقاد متحدثاً عن معلم ابن لرومي: أما لفظه من حيث هو صحيح، وخطأ

فيضط عالم بالنحو، مطلع على شواهد العربية، ولا سيما القرآن...^(٣) ومن أهم صور الاقتباس في هذه القصيدة نذكر قوله.

١٧- أَيُّ هَوٍ رَأَوْا بِهِم أَيُّ هَوٍ

حَقٌّ مِنْهُ تَنْسِيبُ رَأْسِ الْغِلَامِ

يحاول ابن لرومي في هذا البيت أن يرسم صورة الفزع؛ وأي فزع عظيم. هذا الذي دب في روح أمها، فابيضت لشدته رؤوس الغلمان، وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿كَذَٰلِكَ تَتَخَوُّونَ إِنِ لَقَدْ أُفْزِحَ بِرَأْسِهِ لَوْلَا أَلْوَسَٰنُ يَنِيًّا﴾^(٤). ويقول أيضاً مبيتاً هويل المتن: حيث امسك الرنوح سيوفهم علانية مما لرعب النساء، فأسقطت العوامل منهن قبل أن يعين موعد الإعجاب.

١٥- طَلَعُوا بِالْمِهْنَاتِ جَهْرًا فَانْقَت

حَمَلُهَا الْحَمَلَاتِ قَبْلَ التَّمَامِ

ويحيل هذا البيت إلى قوله تعالى: ﴿وَرَوَّاهَا تَدَّاهِلُ كُلُّ أُنثَىٰ مِنْهَا عَمَّا أَرْسَلَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَرَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ لَّهِ شَدِيدٌ﴾^(٥). وهي بيت آخر لابن الرومي يقول فيه:

٢٧- صَبَّحُوهُمْ فَكَبَدَ الْقَوْمُ مِنْهُمْ

طَوْنٌ يَوْمَ كَانَتْهُ أَلْفُ عَامِ

تجنى في هذا البيت ترجمة الوصف النفسي في الصورة التي رسمها ابن الرومي للعظات لقلق و لاضطراب والحواف التي عاشها البصريون في يوم معنتهم على يد الرنح، والتي ينفث فيها إلى قوله تعالى: ﴿وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَوْ أَنَّ لَكَ آفَةٌ وَآفَةٌ يَوْمًا هَذَا رَبُّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾^(٦).

وتتلو الدلالة التناسبية على أشدها في الأربع وحدات الأخيرة من قصيدتنا، شيجة لاعتقاد الشاعر على المفردات والتراكيب من ناحية، واعتدائه لمسئلة من الآيات القرآنية، ذات الأبعاد الإنسانية المتعددة من ناحية ثانية وهذا تكثر لغة الشعرية بمجموعة تناضات يتم فيها حضور الخطاب القرآني حضوراً جماعياً، لشحن لغوة بكم هائل من القداسة والإيعاء، يقول في وصف مظاهر العسلوة بالنصرة:

٤٢- أيس فلكَ فيها وفلكَ إتيها

منشآت في البخر كالأعلام

وفي القرآن الكريم: ﴿وَكُلُّ الْوَهْدِ لِلَّذِينَ فِي السَّمَاءِ يَأْتِيهِمْ بِالْبَاقِيَةِ، وَيَقَاعُهَا وَالْأَلْهَاءُ مِنْ سُبُورَةٍ لِرَحْمَنِ مِنْ خَلَالِ دَالَةِ الْأَعْلَامِ، وَيَقُولُ: أَيْسَ مَشْتَهَلِمْ مَنْ تَتَرَبَّسُّ، الَّذِي يَتَدَمُّ، وَأَمْلَهُ حَيْلٌ يَنَالُهُمْ اللَّهُ يَوْمَ الْحِسَابِ عَلَى مَرَأَى، وَمَشْهُدٍ مِنَ النَّاسِ:

٦٠- أَيُّ صَنْدَرٍ لَنَا وَأَيُّ جَوَابِ

حِينَ تُدْعَى عَلَى رُؤُوسِ الْأَنْدَامِ

وهذا يعيدنا إلى قوله تعالى: ﴿هَذَا يَوْمٌ لَا يَظْلُمُونَ فِيهِ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَلَا يُوقِنُ أَنَّ هَذَا يَوْمٌ لَا يَظْلُمُونَ﴾ (١٦)

وهي المعاكمة التي ينصورها ابن الرومي عندما يحاسب الله عباده، وعندما يسأل النبي (صلى الله عليه وسلم) أبناء ملته عما فعلوه لمنكوبي البصرة، حالة إلى المعاني الإسلامية واصحة للدلالة، والأبعاد، أنهم مسؤولون (لأن الأديان كالأرحام):

٥٩- واحبطني منهم إذا ما اتقينا

وهم من عند حاكم الحكام

٦٠- أَيُّ صَنْدَرٍ لَنَا وَأَيُّ جَوَابِ

حِينَ تُدْعَى عَلَى رُؤُوسِ الْأَنْدَامِ

٦٢- أَخَذْتُمْ إِخْوَانَكُمْ وَقَعَدْتُمْ

مَنْهُمْ- وَيَحْكُم- فَمَوَدَّ النَّامِ

وفكرة هذه لمحاكمة منق إليها ابن الرومي، تقول ابنة عقيل بن أبي طالب بعد مقتل الحسين:

ماذا تقولون إن قال النبي لكم

ماذا فعلتم وأنتم آخر الأمم

بعترتي وبأهلي بعد مفتدي

منهم أسوي وقتلي ضرجوا بدم^(١٧)

وتأسيساً على ما تقدم نلاحظ أن الاستدعاء التناسبي القرآني (الافتناس) في هذه القصيدة دار أعلاه في حيز التجلي لا تخفاء، بمعنى أن تناص ابن الرومي كان مع آيات سبلا إلى المضمون، فمثل الشاعر النص القرآني دالاً سيميولوجياً، وأسلوبياً مقنعاً لما أراد أن يطرحه في تحولات خطابه الشعري من بيني تاريخي، إلى سياسي، اجتماعي، أخلاقي.

يقول الباحث عبده بدوي، «على أنه مما يلاحظ أنه في هذا الجانب يستعدهم صورا دينية كثيفة»^(١٨)

ومن هنا تندى لنا أولى مظاهر وعي ابن الرومي بما يمكن أن أسميه «التجريب الإيقاعي»، وفق الناص القرآني القائل: تُسَهِّطُ مَعَ بَوَاعِثِ نَفْسِيَّةٍ وَابْدَاعِيَّةٍ؛ وفق تحولات من خطاب بيني يتداخل بتداعيات متباينة في حوار يسقطه الشاعر على خطاب سياسي، واجتماعي، تلعب فيه اللغة أصواتاً، وإيقاعاً دور البطولة، في منظومة الناص، التي تحمله هذه لخطابات المتباينة

ونحن ونحن نقرأ هذه القصيدة أن ابن الرومي

كان يدرك أهمية هذه تلك البلاغة في الإخبار، والتبليغ، والإقناع، والتأثير، لذلك جاء شعره يعق لذة، تنويفه في استخدام الآيات القرآنية، وحسن استعمالها في مواضعها ويتوقف شاعرنا ما يصمه لحطاب لديني لغة، وإيقاعاً مسجوعاً جاء تعبيراً عن مصامين، ومشاهد أخروية، ليستطاعها - عبر خطابه السكاثي الاستصراحي - على واقع أمته لمنكوبة بأبنائها، مشكلاً خطائياً وفق التركيب لصوتي لقرآن الكريم يقول:

٧٥- **أَفْهَرُوا أَيُّهَا الْكُفْرَانُ خُفَاةً**

وَقَالُوا إِلَى التَّحْيِيدِ الْمَطْفُومِ

يقول عنده بدوي معلقاً على هذا البيت: «هو قادم من المناخ لبني الذي مر بنا - لعمري بالوحدة سابقة - وهو الذي حرك به المشاعر، ونهد كان من لطبي أن ينظر إلى قول الله تعالى: ﴿فَإِنْ أَفْرَأُوا خِفَاةً وَذِفَاةً لَا وَحِيدُوا بِأَمْرٍ لَكُمْ وَأَنْتُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكَ لَكُمْ غَيْرَ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾^(١٧)، والأجبات كما يلاحظ تستثير لعماس لبني لدى المسلمين^(١٨)، و من صور لتماجر القرآني في قصيدتنا! قوله حاصاً على جهاد صاحب لرنج، وأنصاره يقول:

٧٦- **لَمْ تَقْرُوا الْعِيُونَ مِنْهُمْ بِنَصْرِ**

فَسَأَلُوا عِيُونَهُمْ بِانْتِقَامِ

إنه يرتكر على قوله تعالى: ﴿فَكُلٍّ وَشَرٍّ وَفَرٍّ مَيْتًا وَلَمَّا سَرَى مِنْ أَتَمَّرْتُمْ مَعَهُ إِلَى سَرَتْ لِلرَّحْمَنِ صَوْماً فَلَنْ أَكْفِيَكُمْ الْيَوْمَ بِمَيْتًا﴾^(١٩).

ويرمي ابن الرومي في آخر بيت من القصيدة إلى أن يكون الكفاح بداية، وفاتحة الطريق، وأن تكون نثوره هي الحبار الأمل الذي يمثل طريق العودة؛

لذا نجده يستأنس باستخدام الأسلوب القرآني في بناء القمل - البيت الأخير من القصيدة - مع التغير في مفرداته بما يتوافق ومدلول نصه، يقول:

٧٦- **فَافْتَرُوا الْبَاهِيَاتِ بِالْعَرَضِ الْآذِ**

ثَى وَيَعُوا انْقِطَاعَهُ بِالنَّوَامِ

ويجلبنا هذا البيت إلى عديد الآيات القرآنية المتضمنة معنى الجهاد الديني، والإقبال على الآخرة، منها قوله تعالى: ﴿يَقُولُونَ إِنَّمَا هَؤُلَاءِ الْيَهُودُ الَّذِينَ مَنَعُوا وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ﴾^(٢٠)، كما تتجلى في قصيدتنا فاعية الانتماء الشعري لبعض التركيب، والمفردات القرآنية، وظننا ابن الرومي بصياغة جديدة، مما أكسبها نوعاً من الخصوصية والتميز، وكأن التناس هنا لم يعتمد النظمين المباشر فقط أي «النصمين النظمي»، أو الوظيفي، وإنما اعتمد أيضاً على نوع من التمثل الرمزي أو الحضي لبعض التركيب، والمفردات القرآنية، بشكل يثير في نفس المتلقي قدرة إيحائية خاصة، تمكنه أن يستجلي النص الشعري، ومدى تأثره بالنص القرآني، ومدى استقطابه لبعض المعاني، والموصفات القرآنية، التي توسع فضاء قصيدته، وتغني تجربته كنها، والذي يجب الإشارة إليه أن التناس بالمفردات، لا يمكن الاعتماد عليه في رصد المحاور وتداخلاتها في النص أحياناً، إلا إذ كانت هذه المفردات تستحضر صوراً^(٢١)، ومن التركيب، والمفردات التي استبصت صوراً تفصيلاً قوله:

٧٦- **كَمْ أَيْقَدَ رَأَى أَخَاهُ صَرِيحاً**

تَرَبَّ الْخَدَّيْنِ صَرْمِي كَرَامِ؟

وهذا يجلبنا إلى قوله سبحانه وتعالى في سورة الحاقة: ﴿مَنْ مَعَهَا عَلَيْهِمْ سَمِعَ لَدَلٍ وَلَمَّيَّةٌ

أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا سَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُغْمَرُوا
عَلَى سَاقٍ ﴿١٢١﴾ وهي تقاص آخر على مستوى
لتراكيب يقول:

٧- ونسَمَّى بغير حق إماما

لا هدى الله سَفِيه من إمام

فالتركيب لأول «بغير حق» تكرر في القرآن
تكريم في مواضع خمسة؛ ثلاثة منها في سورة آل
عمرن (آيات: ٣١- ١٢١- ١٨١)، ومرة في سورة
تج (الآية: ٤)، وأخرى في سورة النساء (الآية
١٥٥). أما التركيب الثاني «هدى الله» والذي تكرر
في القرآن الكريم في عديد الآيات منها قوله تعالى:
﴿أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا وَقَدْ كَفَرْنَا بِهِمْ أَتَقْدِرُ
فَلَا أَسْأَلُكَ عَلَيْهِمْ أَجْرًا إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ
لِلْعَالَمِينَ﴾ (١٣)، ونجد هذا التركيب أيضا في
لاية ١٤٢ من سورة البقرة، والآية ٢٦ من سورة
نحل؛ غير أن المفارقة تتجلى في التركيب الثاني
«هدى الله» من خلال المحالفة النصورية بين
لنصين «القرآني والشعري»، فالشاعر استنسى
تركيب لقرآني بمضمونه الفكري، ووظفه في
بطار بنائي أو إيقاعي مخالف تماما للنص القرآني،
من ناحية المصنوع؛ السلب والإيجاب، إذ وظفه
بأسلوب النفي لا هدى لله....».

ومن المفردات والتراكيب المندرجة في هذا
إطار قوله مكررا دالة «سلام»، في إطار معالته
على عظام القتلى الطاهرة، بأن يمن الله عليها
سلاما منقطع النظير:

٧٤- وعليها من المليك صلاة

وسلام مؤكّد بسلام

وهي القرآن الكريم: ﴿سَلِّمْ عَلَيْهِمْ بِمَا صَدَقْتُمْ وَرَعِمَ
عَنْيَ الْكَافِرُ﴾ (١٣)، ومن صور التقاص على مستوى

المفردات والتراكيب، قوله:

٧٦- أَلْزَمُوا أَمْرَهُم وَأَنْتُمْ نِيَامُ

سوءة سوءة تنوم النيام

ويجلب هذا البيت إلى قوله تعالى في سورة
الرحمة: ﴿أَمْ أَلْزَمُوا أَهْرَافَنَا مَهْجُونًا﴾ (١٣) ومن باب
تكريس النادر على حساب الشائع استعماله دالة
«الخلد» مصدرا بديلا «للحلو»، يقول:

٨٥- لَا تَطْبِلُوا الْمَقَامَ عَنْ جَنَّةِ الْخُلْدِ

د هأنتم هي غير دار مقام

ويرى تباحث محمد الهادي لطرابلسي
أن المصنوع «خلود» أكثر شيوعا إذ، ما قبل
بالخلد» (١٤)، أما استعمال ابن الرومي لهذا المصنوع
فيمكن أن نمرره إلى:

• حرص ابن الرومي على سلامة لوزن (باعتبار
أن الكلمة وقعت في بيت موزون)

• جنفاط ابن الرومي بنفس من السين، ذلك
أن هذا المصنوع ورد في القرآن الكريم، من خلال
قوله تعالى: ﴿قُلْ أَتُحِبُّونَ خَيْرًا مِمَّا جَاءَ الْخُلُودَ أَلَمْ يَكُنْ
وَعْدُ الْمُنْفُوتِ كَذِبًا هُمْ حَرَجٌ وَمَعِينٌ﴾ (١٥) ويدخل
هذا الإجراء في باب تميم الحصوص ذلك أن
«لخلد» يقرن بالجنة كثيرا وينزع إلى الاختصاص
بها» (١٦)، فيكون ابن الرومي بذلك -كما سبق وان
أشرنا إلى ذلك- مؤثرا لهذا المصنوع لاحتفاظه
بنفس من الدين من هذا المنطلق شكلت الصيغ/
التراكيب القرآنية هي نص ابن الرومي بؤرة دلالية.
استقطبت لإيقاع، ولبناء في آن، لهذا كان تمثل
القرآن في هذا النص جليا أمام القارئ يستخلص
مما مر أن نص ابن الرومي قد تأثر بالجو الإسلامي،
ومناخه، وروحه في المعنى، والنظم وطريقة تناول

معاً، فتعلت - بذلك - النبة القرآنية في القصيدة،
أو لنقل إن النص امتصها على أنحاء مختلفة.

٢- ب- التناص الداخلي: وهو التناص الذي
يكشف لنا علاقة نصوص الكاتب التي نحن
بصددها ندرسها بنصوص معاصريه، وبخاصة
إذا كان هؤلاء: فقد انطلقوا في إنتاج نصوصهم
لمتناصاً مع نصوصه، من خلفية مشتركة^(٢٨)،
وعلى العموم فوحدة التجربة الإنسانية^(٢٩)،
مهما اختلفت زاوية النظر إليها تؤدي حتماً إلى
وحدة بعض الأفكار، وتشابه بعض الصور، وتماثل
بعض التراكيب، والتعابير التي تتناول تلك التجربة،
وتتحدث عنها، وتصف آثارها^(٣٠).

وقد رأى علي بن أمية أن أيام النكة البغدادية
نقلت الأطفال إلى الشيب، والشيوخة لشفتها،
وقصونها، ومرة لحظاتها:

ومنها هنأت تشيب الوليد

ويحذل فيها الصديق الصديق^(٣١)

وهذا ما رآه ابن الرومي في أهوال دمار البصرة
على يد الزنج، وصاحبهم:

١٧- أي هول راوا بهم أي هول

حق منه تشيب رأس الغلام

وتأميسا على هذا هتأثر شاعر بأخر، واستفادته
من أفكاره، وطريقته، وصوره أمر لا يمكن إنكاره،
وبالمقابل فإن وقوع شاعرين على معنى واحد، أو
صورة مشابهة، أو تعبير مشترك أمر لا يمكن رده
أيضاً، خصوصاً عندما يكتوي الشاعران بشيران
تنور واحد ويمالحن موضوعاً مشتركاً^(٣٢)، وفي
قصيدتنا تتكرر صورة السعاء بالسقيا، وإلى جانبها
ستفاد من الموروث الديني تمثلت بالصلاة على

أرواح القتلى، والسلام لهم وعليهم:

٧٢- يا بني تلکم العظام صفاماً

وسقئها السماء صبوب الغمام

٤٧- وعليها من المليك صلاة

وسلام مؤكد بسلام

وقد ترددت صورة الدعاء بالسقيا في لرح
القصائد التي تناولت نكة البصرة، كما هي
وقد ترددت صورة الدعاء بالسقيا في لرح
القصائد التي تناولت نكة البصرة، كما هي
السبوسي الذي بكى، وسبكي هي نكة مدينة
البصرة:

فيا أرضهم أخلوك فبكى عليهم

وجودي عليهم يا سماء وصوبي

إذا الدمع لم يسعد كئيباً فبني

سبكي وأبكي الدهر كل كئيب

على دمن جرت بها الريح بعدنا

ذيول البلى من شمال و جنوب^(٣٣)

ومن التناصات الداخلية أيضاً الوقوف على
الأطلال: وإن كنا منفرد له خبراً آخر - يقول:

٣٩- عرجا صاحبي بالبصرة الزه

سراء تعريج مدلف ذي سقام

٤٠- فاسأله ولا جوات لديها ثديه

سواء ومن لها بالكلام

ويقول: ونجد مثل صنيع ابن الرومي عند
الشاعر يحيى بن خالد بن مروان الذي وقف في
نكة البصرة أمام صورة الصمت الممطرة من وضع
المدينة المنكوبة، يقول^(٣٤):

أبى لي جواباً أيها المشرّط القطر

هلا زال متهالاً بصر مالك القطر

أبى لي عن الجيران أبى تحملوا؟

وهل صامت الدنيا وهل رجع السفر؟

وكيف تحب الدار بعد دروسها؟

ولم يبق من أصلام ساكنها سطر

منازل أبكاني مفاني أهلها

وضاقت بي الدنيا وأسلمني الصبر^(٢٤)

كما نلاحظ أنّ تكرار صيغة «الخالن اللعين» لا تقف في إطار النص فحسب بل تتعداه إلى بيئة بن الرومي حيث أنّ هذه النبرة كانت شائعة عند لكتاب النّجّين كتبوا عن صاحب الزنج؛ وزعيم الفتنة^(٢٥)، يقول ابن الرومي:

٨١- أقدم الخالّن النّلمين عليها

وعلى الله أيّاماً إقّام

٨٢- إن فعديتم عن النّلعين فأنتم

شركاء النّلمين في الآثام

وهي نفس اللفظة أيضاً - أي نكدة البصرة - يمرج المهلب تعريضه بقائه الزنج بتهديده له، ومحاججته إياه، وقد ادعى الانتماء إلى آل النبي صلى الله عليه وسلم من خلال دعائه الانتماء للنبي العوي يقول:

أيها الخالّن الذي دمر البصر

رة أبى من بعها بمر

إن تقل جدي النبي فما أك

ت من الطيبين والأخيار^(٢٦)

ويقول بن المقرّ - بعد أن عدّد أسماء المتمردين

الخارجين على سلطة الخلافة وطاعنها - مبدئاً ما كان من المعتضد، وصاحب الزنج:

فلم يزل بالعلوي الخالني

المهلك المخترب للمدائن^(٢٧)

ويقول أحدهم:

أبى نجوم الكلاب المرق؟

ما كان بالطب ولا الحاذق^(٢٨)

وهي صوت آخر يحمله ابن الرومي على لسان النبي ما يدكرنا بهو معتصماه التي قالتها مرأة شريفة في الأمر عند علاج من عوج لروم هي عمورية، واستخدمها من قبل استخداماً ذكياً أبو تمام^(٢٩)، يقول:

٧١- صرخت يا محمداه، هلا

قام فيها رصاة حقي مقامي

وبين شكك ومدة التحرية للإنسانية راهداً من روهة بنية لقصيدته، غير أنّ ابن الرومي اعتمد فيما تنقّى عني ذوقه، وتفاعله مع الحدث، معولاً على نفسه في امتداد الطرائق التي يصوغ فيها أبياته، وعلى العموم فعرض رثاء العدن عبر محاكاة لواقع في العدن المنكوبة نجده قد كان صاحب السبق في شيوخ أسلوب التشابه بين الشعراء^(٣٠).

٢/ج- التناسل المفتوح (التناصر

الخرجي) «وهو تدخل لنصوص التي يعنى به العالم، ولا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين من النصوص، بل هو تدخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة، معاولاً أن يجد لنفسه مكاناً في هذا العالم^(٣١)، ويمكن أن نستشف هذا النمط من التناصر في علاقة قصيدتنا بالمعانيات، وخصوصاً

فيما يتعلق بمعلقة الحارث بن حلزة الشكري؛
فيكفي أن نقرأ البيت السابع والستين (٧٦) من
قصيدتها، وهو:

٧٦- ابْرَمُوا أَمْرَهُمْ وَأَنْتُمْ نِيَامُ

سُوءَ سُوءٍ لَنُومِ النَّيَامِ

حتى يبدأ هي مخامرتنا حمن غريب بأننا
قد سمعنا هذا من قبل، يقول الحارث بن حلزة
ليشكري:

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ مَعَاءَ فَلَمَّا

أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضُوضَاءُ^(١٢)

والحاصل أننا إذا ما عطينا نقرأ القصيدة،
ونلتقي فوقها الواحدة بعد الأخرى، أخذ هذا
الإحساس يتصاعف، يقول لنا حث عبده بنوي:
«ويلاحظ أنه في هذا القسم - أي الوحدة الأخيرة
لعمدة من البيت (٧٦) إلى البيت الأخير من
القصيدة - تهب عليه رياح من همزية الحارث
بن حلزة الشكري؛ التي هي من البحر الحضيف
كذلك»^(١٣)، وهكذا يظهر لنا مدى التقارب، أو
لتماثل بين النصين وعم اختلاف رويهما، الأولى:
همزية، والثانية ميمية؛ لا أنهما لثقتان في حركة
تقافية، وحركة التفعيلة الأولى: «فاعلاتن»

عطنا على نواشج القصيدتين هي التقافية،
والبحر هينهما يصبران عن منهل شعري هائض-
توازي الفكرة، وتناظر الرؤية؛ حيث يصع ابن
لرومي من معاني تعزن ما يناظر معاني لشاعر
لأول- الحارث بن حلزة الشكري- وإن خلت
دواعيه عند الشاعرين غير أن ابن الرومي هي
لقسم الأخير من قصيدته- من البيت (٧٥) إلى
بيت (٨٦)- هتق المعاني، وفرعها، وجاء بصور

شعرية جديدة.

صحيح أن قصيدة ابن الرومي ألفت من
معلقة الحارث بن حلزة- وهذا أمر تسلم به-
ولكننا يجب أن لا نغفل عن شيء مهم جدا وهو
أن القصيدة المتأخرة، تعطى للسابقة مثلما تأخذ
منها، وهذه هي العلاقة التشريعية التي تثبت من
المدخلة بين النصوص^(١٤)، لنا نستكشف معلقة
الحارث بن حلزة من خلال قراءتنا لقصيدة ابن
الرومي، فابن الرومي إذا سبب في ستحضار
الحارث بن حلزة، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها؛
لأنها تهب معلقة الحارث حياة جديدة بعضها من
النسيان، وغير ذلك هناك إضافات عمية عليها،
هي امتداد لها، وتطور لإشاراتها، وبهذا تقوم
بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة،
لمصريين مختلفين، فإحداهما تقوم كحليمة
للأخرى، وهن تقوم كأمامية لتلك، فيتخللان في
ذهن القارئ تداخلا يحدد بينهما، وعلى الحصة فإن
هي تضمين، ابن الرومي لأشعار من معلقة الحارث
بن حلزة نموذج من نماذج التأثر، والاستفادة من
الأثر المتميزة، وتلك ظاهرة طبيعية لا يخلو منها
زمان، ولا مكان.

كما يتبدى لنا هذا النمط من التناص- أي
التناص المفتوح- هي تعانق القصيدة بحاصية من
خصائص المعينات وهي الوقوف على الأطلال،
حيث استدعى الشاعر في نسيج نصه الطريقة
الفنية التي تنعها بعض أصحاب المعلقات هي بناء
أعمالهم الشعرية، وقد عالج جل شعراء الجاهلية-
إن لم نقل كلهم- في مستهل قصائدهم قصبة الدار
الدارسة، هوصفوها، وحددوا معالمها، وتفننوا في
تحديد مواضعها، والإشارة إلى ملامحها التي تدل
على وجودها في الزمن الماضي، لذي له علاقة

بالبصرة، مرور المريض الذي أوشك على الموت؛ وكأن ابن الرومي أراد أن يقول إنكما ستعاينان من المرض، والموت فور رؤيتكما للبصرة على هذه الحالة، ثم يأمرهما بموئلتها، إلا أنهما سيختمان جواباً منها وكيف لها أن تجيب؟ يقول عبده بسوي. «وقد وفق الشاعر هنا حين بدأ هذا القسم بنعمة قديمة تراثية، تذكر بالوقوف على الأطلال؛ وهي الواقع فقد أصبحت المدينة أطلالاً حزينة. ومن هنا لا مناص من استدعاء فكرة الوقوف على الأطلال في هذا القسم من القصيدة.. فلا يكون مقلاً، وإنما معبراً بالأداة المناسبة، والإحساس المناسبه»^(٨)

ويقول ابن الرومي:

٣٢- فاسألوه ولا جواب لدي

أبى عباده الطوائف القيام

وعلى الأجمة فالوقوف على أطلال البصرة عند ابن الرومي تدبير عن حاجة نفسية، أعرب من خلالها عن خبايا نفسه التي نظرت فيما حولها، فوجدت الديار قد خربت، وما كان يزينها، ويضفي عليها شيئاً من المؤانسة، وإحساس بالجمال. وبالطبع، قد غارها هو الآخر، ولا نستبعد أن هذا المكان قد ربطته بالشاعر مشاعر عاطفية ما، فجاشت عوطفه، وزح يصفه، ويتأسى على الزمن الذي تحول إلى مجرد ذكرى، فجاءت قصيدته معبرة عن تلك المشاعر، ولأحاسيس، وعموماً يمثل الوقوف على الأطلال مظهراً بداعياً، ووسيلة إلهامية تثري تجربة الشاعر، وتحفره على الابتكار؛ بمعنى أن الأطلال عند الشاعر بعد شعاعاً هنياً يستقطب عبه جملة أحاسيسه. ويتخذ ستاراً لتأزم نفسيته:

حميمة بذكرياتهم؛ ولقد تحلى أثر الصورة لطلبة في أشعار تكة البصرة أكثر مما تحلى في أشعار تكة بغداد الأولى، وهذا ناتج عن وضعية المدينتين في أثناء تكتتهما، وبعدهما، بالبصرة دمرت خلال أيام مما جعل تكتتها مشهداً طلياً للاقتراب زمني لنداية، ونهاية، ولأن شعراء كانوا يعين عنها مما جعل لمشهد الطلي حاصراً في أختلتهم وهم يحاولون تصوير مشاهد الدمار فيها، بينما امتد زمن الخراب في بغداد أشهراً، وعاشه الشعراء لحظة بلحظة، وتابعوا أخباره، وسجلوا آثاره، ومواقفه»^(٩)، أما ابن الرومي فقد جعل الطلل في متن قصيدة، وذلك بخلاف القصائد الجاهلية التي كان الطلل يأتي في مستهلها؛ وذلك رجع في رأيي إلى عظم الحدث، ومرارة الألم، فابن الرومي لم يتأسى لأطلال البصرة، فالقصيدة كلها طلل، وإن نزاع عن طابعها الاستهلالي؛ فإننا نجد في أبيات لاحقة يعود بنا إلى هذه التهمة التراثية، يقول محمد حمدان: وقد لعب هذا الفرجس الشعري دوراً في تعاويز المقدمات تارة، وفي منحها مع بقية المعاني تارة أخرى كما لعب دور في تكسير وحدة البيت لصالح وحدة المعنى، وهذا من الجديد لتكوي على كل حال»^(١٠)، يقول ابن الرومي:

٣٩- مرجاً صاحبي بالبصرة الزه

راء تمرىج مذنب في سقام

٤٠- فاسألوه ولا جواب لئيبا لدي

سؤال ومن لها بالكلام

فالشاعر كما يظهر يوظف الطلل في متن النص، ويدمج مع بقية المعاني، وقد وقف عند نماذج لتأثير على القارئ، وذلك حين نحا إلى التأثر بالمدينة ككل، فالشاعر هنا يأمر صاحبيه بالمرور

رَدُّ نَلاحِظ أنَّ بَيْتَهُ ابْنُ الرُّومِيِّ أَمَدَتْهُ بِرِوَالِدٍ طَلَلِيَّةٍ،
فَأَثَرَتْ فِيهِ حَتَّى اسْتَقَطَّ عَلَيْهَا نَفْسَهُ، وَوَجَدَانَهُ؛
فَأَسْرَفَ فِي ذِكْرِهَا، وَذَكَرَ أَمَاكُنَهَا؛ لِأَنَّهَا عَتَقَتْ
عَوَاطِفَهُ، وَأَحْلَامَهُ؛ بِحَيْثُ لَمْ يَصْبَحْ لَوْحُوفٍ عَلَى
لَطَلٍّ عِنْدَ ابْنِ الرُّومِيِّ تَنَاصُاً غَنِيًّا فَحَسِبَ، بَلْ
ضَرُورَةَ نَفْسِيَّةٍ أَيْضاً؛ إِذْ لَمْ يَأْتِ بِكَاءِ ابْنِ الرُّومِيِّ
هَذَا لِسْكَاءٍ، وَلَكِنَّهُ أَتَى عِلَّةً لِسْكَاءِ نَفْسِهِ الْمُتَمَاعَةِ،
حَيْثُ تَبْلُغُ هَذِهِ النَفْسُ دَرَجَةَ التَّأَزُّمِ، هَنَازَةً تَتَلَمَّسُ
لِتَمَاسُكٍ، وَالتَّعَلُّدِ، وَأُخْرَى تَلْحَأُ إِلَى الدَّمُوعِ،
وَالنَّدَاءِ، وَالِاسْتِغْنَاءِ، وَكُلُّ ذَلِكَ قَصْدُ التَّخْفِيفِ
مِنْ تَكْلِيفِ الْمَعَانِيَةِ النَّفْسِيَّةِ؛ فَالْقَصِيدَةُ إِذْ هِيَ
مَجْمَعُهَا مَحَاوِلَةٌ لَتَعْدِيلِ مَسَارِ النِّعَةِ لَشُعْرِيَّةٍ إِلَى
لِنَنِ التَّرَائِيَةِ، ثُمَّ سَقَطَتْ عَلَى حَاضِرِ الشَّاعِرِ

٢/٥- التناص الشعبي:

هناك المعاني الشائعة الشعبية التي هيئت
لأحد، ولكنها لكل أحد، أي التي يأخذ منها كل
نفسان، ويصيف إليها كل نفسان؛ فهي كالهواء
يتساوى منه نصيب من يشاء، وقد بدأ العنصر
شعبي في هذا العنصر يفرض ذوقه في مجال
الأدب، ويدخل في تشكيل مفاهيم الشعراء^(١٩)،
«وليس من شك في أنَّ ابن الرومي كان إلى جانب
تماع محصوله في اللغة شاعراً شعبياً بكل ما يعمل
هذا لتعبير من معانيه^(٢٠)، ومن أبرز تمشُّهات
هذا النمط هي القصيدة نذكر قوله:

٣٣ ما تذكرت ما أكن الزنج إلا

أوجعتني مرارة الخزام

فقوله «أوجعتني»: «قريبة من قولنا حاجة توجع
في القلب»^(٢١)، ونلاحظ قوله كذلك مكرراً في «أخ
ومشتقاتها»

٢١- كم أخ قد رأي أخاه صريعاً

ترب الخد بين صرعى كرام؟

٢٢- أخذتكم إخوانكم وقعدتم

منهم ويحكم قعود التلام؟

هحين نسمع هذه التكرارات لدالة «أخ»،
ومشتقاتها على المستوى العمودي؛ فكأننا لا نسمع
إلى شاعر، بل إلى رجل حزين يتكلم، ومن صور
هذا النمط من التناص أيضاً قوله:

٩ لهف نفسي عليك يا معذن الأخي

رات، لهفاً يعضني إلهامي

١٧- أي هولي رأوا بهم أي هولي

حق منه نشيب رأس الغلام

وقوله: «ومن تلك المعاني التي يوردها العامة
تشبه يهود مالا يصنف، أو مالا يتصور وقوعه
بأحلام الناس»، يقول:

١٤- إن هذا من الأمور لأمر

كاذ أن لا يقوم في الأوهام

ومن ذلك أيضاً تلك المعاني، والصيغ النسيية
التي قرع بها النفوس لترى البصريين يواجهون.
وقعهم المر مثقلين^(٢٢)، يقول:

٥٨- واندامي على التخلف منهم

وقليل منهم غناء إدامي

٥٩- وأحيائي منهم إذا ما التفتينا

وهم عند حاكم الحكام

٦٧- وأحيائي من النبي إذا ما

لامني فيهم أشد السلام

٦٨- وانقطاعي إذا هم خاصمون

وتوئى النبي عنهم خصامي

ومن أثر الشعبية في قصيدتنا كذلك ما يمكن تسميته بالنعابير الجاهرة المشتركة، من ذلك قوله:

٦٩- إذ رموهم بنارهم من يمين

وشمال وخلفهم وأمام

وهو تعبير دالّ على شمول، وعموم الفتنة، وعظمتها؛ وعلى الفساد الذي حلّ بأهل البصرة؛ بيمينا وشمالا...

ومن انتصافات لمتدرجة في هذا النمط أيضا، قوله مستعملا المصطلح بمعنى نصيب:

٣٠- من راحل في المقام وسقط الز

نح يقسم بينهم بالسهم

وسهم جمع سهم والمقصود النصيب قال ابن منظور: «السهم واحد السهام، والسهم: نصيب، والسهم الحظ...»^(٦٩)

أما عن أصل الكلمة فيقول: «سهم في الأصل واحد السهام التي يضرب بها الميسر، سمي به ما يوز به الفالج (الظاهر) سهمه، ثم كثر حتى سمي كل نصيب سهما»^(٧٠).

وعلى الجملة فـ «حين يستخدم الشعر لغة الناس اليومية فإنه يعكس بالصورة الدلالات لإشارية، والإيماءات المعنوية التي اكتسبتها هذه لغة من خلال الاستعمال، والدوران على ألسنة الناس، وهي هنا قدرتها التعبيرية»^(٧١)، وقد ساهم هذا النمط من النقص- أي الشعبي- عامة في بروز النبرة الخطابية، «والتي ظلت منصبة على قطاع عريض من شعر العصر»^(٧٢)

وهكذا كان حتما أن يبقى لغة الأبيية المتوارثة عبر القرون كثير من النفوذ في العصر العباسي، وأن يستمر كثير من تقاليدها التعبيرية في أدب ذلك العصر^(٧٣)، وبدأ يقف نص بن الرومي كنتاج لتداخلات متعددة: اقتباسات قرآنية، تنصّات داخلية، وخارجية، وشعبية... تأتي من مداخل متباينة لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها، فألف بينها جميعا نص واحد، وهو قصيدة (رثاء البصرة) التي صارت نمدا لتعدد الخطابات، وهذا هو (إعادة الرؤية)؛ أي إبداع النص من مختلف النصوص، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالاً لنصوص أخرى كي تنشق من قلب هذا النص لينبثق لأدب دائما حيا نابضا بالحياة، ولتعدد، ولا يركن إلى سات يمينه، وتأسيسا على هذا لم يكن تناول النقص في هذه القصيدة من باب الرصد، ولا لتتبع مصادر هذه انتصافات؛ ذلك لأن سؤال النقص ليس من أين أتى هذا النص، أو ذلك، وإنما كيف يحول النص الشعري هذا النص المقتبس وكيف يحاكيه، وهو سؤال لا يمكن لإجابة عنه دون الالتفات إلى ذلك الحدس بين سياق النص المقتبس منه، ووجوده في سياق النص لشعري الجديد بوصفه نصا يعيد إنتاج هذا النص المقتبس

وعلى هذا النحو كانت ديباجة ابن الرومي- كما بين مبعث لنقص- تنقذ من رصيد ثقافي واسع مراجعه: أبيية ولغوية ولغوية، والعجبر بالذكر أن أكثر الظواهر استدعاء وكثافة في القصيدة هي استدعاء الخطاب القرآني؛ وقد نجح ابن الرومي في توطئته، بما يتلاءم وسياق النص، فساهمت بذلك لتراكيب القرآنية في تشكيل رؤية جديدة للقصيدة، وفتحت لها آفاقا ممتدة، حتى عمت أشبه

بلوحة فنية، فيها من النكامل والتمازج و التقاطع ما يجعلها تحفة شعرية رائعة... وهذا يدل على رهاقة إحسان ابن الرومي، إذ جعل النصّ، قرآنيّ مرجعاً وثيقاً، استمد من قيمه وروحانيته الشيء الكثير... غير أنّه أضى عليه لونا جديداً من متاعره وأحاسيسه ووجدانه بما يتناسب وطبيعة الرؤية المأسوية الاستصرائية التي يمثلها... من ذلك تنويعه أساليب الاستحصار، بحيث لم يقتصر مستحصله على الآية، وإنما تعدى ذلك كله إلى مستحصل الإشارة قرآنية، والإيماء، واللفظة، والتركيب، وهي جوانب لثيرة منعت التقصيدة نفسها ملحمياً، دوامياً... وعلى الجملة بين منحت تتلمس أنّ لغة ابن الرومي الشعرية كانت حية نابضة بثقافة واسعة، ومتمثلة لكلّ لأملو الشعرية، ممّا جعلها تفنو حية هي نفس لمتلّقي، فجاءت لتقصيدة بذلك مشحونة بفيض هائل من دلالات لثرالية.

المراجع

- الفهرود لبادي، مجد الدين محمد ابن يعقوب، القاموس المحيط، ط ١، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨، مادة (نصص).
- الحذامي، عبد الله الخطيب والتكبير، من الينبوية إلى التشرحية، دراسة نقدية لرموز معاصر، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٢٤، ٢٢٥.
- معناح، محمد تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناس، ط ٢، المركز الثقافي لغربي، ١٩٩٢، ص ١٢١.
- الحذامي، عبد الله، الخطيب والتكبير، ص ٥٧.
- صبري، حافظ، ألقى الخطاب النقدي، دراسات نظرية ودراسات تطبيقية، ط ١، دار شرقيات لنشر والتوزيع، الماهر ١٩٩٦، ص ٤٩.
- بدي طيات، السرفات الأدبية، دراسة في بكتل الأعمال

- الأدبية ونظريتها، ط ٢، مكتبة الأجلو المصرية، ١٩٦٩، ص ١٦٢.
- محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث لغربي، أدب نكبات المدن و ت الأسباب الداخلية، في المشرق لغربي في العصر العباسي، د/ ط، منشورات اتحاد الكتب لغربي، دمشق ٢٠٠٤، ص ٢٤١.
- العقاد، عباس محمود ابن الرومي، حياته من شعوره، د/ ط، دار الهلال، ١٩٦٩، ص ٢٨١.
- سورة العزل، الآية ١٧.
- سورة الحج، الآية ٢.
- سورة الحج، الآية ٤٧.
- سورة الرحمن، الآية ٢٤.
- سورة المرسلات، الآية ٣٦، ٣٥.
- ابن الأثير، علي، الكامل في التاريخ، دار الفكر بيروت، ١٩٧٨، ج ٣، ص ٣٠١.
- عبد بنوي، دراسات في النص الشعري العباسي، د/ ط، دار فباء لنشر والتوزيع، عبده عريب، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٩٠.
- سورة القدر، الآية ٤.
- عبد بنوي، دراسات في النص الشعري العباسي، ص ١٩٢.
- سورة مريم، الآية ٢٦.
- سورة طه، الآية ٢٩.
- عصام، شرج، طوافر أسبوية في شعر بنوي الجبل، منشورات اتحاد الكتب لغربي، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٢١٨.
- سورة الحاقة، الآية ٧.
- سورة الأنعام، الآية ٩.
- سورة الرعد، الآية ٢٤.
- سورة الزمر، الآية ٧٩.
- الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، د/ ط، الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ٤٣.
- سورة الفرقان، الآية ١٥.
- الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٤٣١.
- حسن، محمد حماد، داخل القصود في الرواية العربية،

الهيئة المصرية

٣٩. العامة لكتاب، مصر ١٩٩٨، ص ٤٦، ٤٥.

٣٠. يقصد بالتجربة الشعرية «الصورة الكاملة النصية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً يثب من عميق شعوره ولحساسه». محمد، عنهمي هلال، القند الأدبي الحديث، دار الثقافة ودل العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٨٢.

٣١. محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، ص ٢٨١.

٣٢. المرجع نفسه، ص ٣٦١.

٣٣. محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، ص ٢٨١.

٣٤. المرجع نفسه ص ٢٤٢.

٣٥. الطيري، ابن جرير تاريخ الأمم والملوك و الزمل، ش. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦، ج ١/٨، حوادث سنة ٢٧٠.

٣٦. الطيري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك و الرس، حوادث سنة ٢٧٠.

٣٧. عبده، بدوي، دراسات في قصص الشعبي العباسي، ص ١٨٨.

٣٨. الحصري، ذيل زهر الآداب، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ج ١، ١/١، ص ١٥٤.

٣٩. ابن المعتز، عبد الله السيوان، تحقيق محمد سبيع شريف، دار المعارف بمصر ١٩٧٨، سلسلة تحدر العرب ٥٤، ص ٤٨١، وما ينه.

٤٠. الطيري، ابن جرير تاريخ الأمم والملوك والرس، ج ٨، ص ١٤٤، حوادث ٢٧٠.

٤١. عبده، بدوي، دراسات في القصص الشعبي العباسي، ص ١٩١.

٤٢. ينظر محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، ص ٣٦١.

٤٣. حسن، محمد حماد تدلح النصوص في الرواية العربية، ص ٤٦.

٤٤. عبده، بدوي، دراسات في القصص الشعبي العباسي، ص ١٩٢.

٤٥. الزوي، أبو عبد الله الحسين بن أحمد شرح المفلفات

السبع، د/ط، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية للناشر، الناشر الدار العالمية، ١٩٩٢، ص ١٤٩.

٤٦. العذابي، عبد الله الخطيئة والتكفير، ص ٢٤٢.

٤٧. محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، ص ٢٤٤.

٤٨. المرجع السابق ص ٢٣٩.

٤٩. عبده، بدوي، دراسات في القصص الشعبي العباسي، ص ١٩٠.

٥٠. ينظر - عز الدين إسماعيل في الأدب العباسي، الرواية والفن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥، ص ٣٣٢.

٥١. عبد الحميد محمد جهدة، الهجاء عند ابن الرومي، المكتب العالمي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٧٤، ص ٣٦١.

٥٢. المرجع نفسه، ص ٤٢٧.

٥٣. ينظر محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، ص ٣٦٨.

٥٤. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المصنوع في اللغة، د/ط، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د/ت، مادة (سهم)، ص ٢١٢٥.

٥٥. المرجع نفسه ص ن.

٥٦. عز الدين إسماعيل في الأدب العباسي، الرواية والفن، ص ٤٢٨.

٥٧. المرجع السابق ص ن.

٥٨. المرجع نفسه، ص ٣٣٢.

قائمة المصادر والمراجع

• القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا- المصادر

١. ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، السيوان، شرح أحمد حسن بسج، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ج ٢.

ثانياً- المراجع التراثية

٢. ابن الأثير، علي الكامل في التلويح، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨، ج ٣، ص ٣٠١.

٣. ابن المعتز، عبد الله الديواني، تحقيق محمد سبيع شريفة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨، سلسلة ذخائر العرب ٥٤.

٤. الحصري، دين زهر الادب، المكتبة التجولية الكبرى بمصر، ج ١، د/ت.

٥. الرويحي، أبو عبد الله الحسن بن أحمد، شرح المعاني السبع، د/ط، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية للنشر، الناشر الدار العالمية.

٦. الطبري، ابن جرير، تاريخ الأمم والملوك والوسل، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦، ج ١١/٨.

ثالثاً- المراجع الحديثة

٧. بدوي طيالة، السوفت الأدبية، دراسة في يتكل الأعمال الأدبية وتقليدها، ط ٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩.

٨. حسن، محمد حماد، نداح النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨.

٩. صبري، حافظ، ألقى الخطاب القضي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط ١، دار شرفيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.

١٠. المزلنسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، د/ط، الجامعة التونسية، ١٩٨١.

١١. عبد الجعيد، محمد جيت، الهجاء عهد ابن الرومي، المكتب العالمي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٧٤.

١٢. عبد بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، د/ط، دار فباء للنشر والتوزيع بمصر، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٣. عز الدين إسحاق، في الأدب العباسي الزهية والنق، د/

النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥.

١٤. عصام، شرتج، فلوهر أسبوية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

١٥. المقاد، عباس محمود ابن الرومي، حياته من شعر، د/ط، دار الهلال، ١٩٦٩.

١٦. المدني، عبد الله، الحظيئة والتكوير، من اليتوية إلى التشريعية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٧. محمد، إبراهيم حمدان، أدب النكبة في التراث العربي، أدب تكيات المدن دت الأسباب الداخلية، في المشرق العربي في العصر العباسي، د/ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

١٨. محمد، عظمي، خلال النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودل العودة، بيروت، ١٩٧٣.

١٩. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناس، ط ٢، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.

رابعاً- المعاجم والقواميس:

٢٠. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفرقي المصري، لسان العرب، د/ط، تحقيق عبد الله جارو، التكوير، ومحمد أحمد حسب الله، وشاش محمد، لدنلي دار معارف القاهرة، د/ت.

٢١. القيروز، آدي، مجد الدين محمد ابن يعقوب القاموس المحيط، ط ١، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨.

«شعرية الناصر» قراءة

في شعرية كريستينا

*

السليبة

مشتاق عباس معن

ديباجة :

الشعرية " البويطيقا ؛ Poeticite " من المفهومات القديمة التي يرجع أثيلها إلى الإرث الإغريقي ، وتكاد تتفق الدراسات الحديثة على أنها من مفردات أرسطو^(١) لكن بعض المحدثين حاول أن يسلب هذا الأصل عن أصليته ، بدعوى أن أرسطو أسس هذا المفهوم على حقل معرفي يبين الحقل المعرفي الذي يتضمن دراسة الشعرية الآن^(٢)، لكن هذا الدليل لا يبعد أرسطو عن مركز الريادة الذي سمنه إياه التاريخ والمحدثون ، بل يسند بوجه أو بآخر سنة التطور الذي لا يسلم منها شيء إلا نادرا .

وكانت اللسانيات حقلًا لهذا المفهوم ، شأنها شأن أي مفردة أخرى^(٣) إلى أن قبض لميخائيل باختين أن يستحدث حقلًا معرفيًا جديدًا ينضوي تحته درس هذا المفهوم لأنه ألصق بالكلام منه باللغة ، لذا أوجد علم " عبر اللسانيات " الذي قابل به " علم اللسانيات "^(٤)، وتطورت هذه الفكرة حتى استحالَت إلى مفهوم جديد مفاده (الخطاب)^(٥).

وتعالج الشعرية ؛ كيفية استعمال اللغة استعمالًا جماليًا والسهل التي يستعين بها المبدع في إنتاجه للنصوص . ومحاولة الفرز بين الخطاب الشعري وغير الشعري . مع الفارق في المصطلح بين الباحثين.

محور القراءة :

طرحت " جوليا كرستيفا ؛ J. Kristiva " في منتصف الستينيات

مفهوماً (نقدياً / فلسفياً) على طاولة النقد الفرنسي ، بعد أن ألبسته حلة اصطلاحية عرفت منذ ذلك الحين بـ " التناسخ ؛ L'intertextualité " أرادت به أنه " أحد مميزات النص الأساسية ، التي تحيل على نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها " (١).

وكانت علة بثه من لدن كريستيفا ، إخراج البنويين - أصحابها - من مأزق " موت المؤلف " وإشكالية التعامل مع النص ، بأنه " وحدة مغلقة " لتصرح بوساطته ، بأن النص مجموعة نصوص مذبذبة فيه ، ومنفتح على مرجعيات قبلية أكسبته الحضور .

وقطع أكثر النقاد والباحثين ، ناهيك عن تصريح كريستيفا نفسها ، بأن هذا المفهوم الوليد الشرعي لـ " حوارية باختين ؛ dialogism of Bakhtine " التي اتكأ عليها في خطابه النقدي الذي اهتم فيه بالرواية على نحو خاص (٢).

وبعد أن وطأ هذا المصطلح " التناسخ " أرض النقد الأدبي ، تلاقفته الأيدي وتضافت عليه الدراسات ، وكانت تعاملات النقاد معه على مستويين ؛ مستوى تكويسي ، وذلك بأن يعدوا لمفهومه كما بذرتة كريستيفا من دون تعديل أو تحوير ، ومستوى تحديتي ؛ بأن يتعامل معه الناقد مادة خاصة يستطيع أن ينتج منها مفاهيم أخرى ، وهو ما حدث مع " رولان بارت ؛ R Barthe " في إنتاج " نظرية النص ؛ La théorie du texte " التي شكلت مفردة ذات نزعة دينامية أغنت خطابه ، وكذا الحال بـ " جيرار جينيت ؛ G. Genette " الذي أفاد منه ببناء مفهوم " جامع النص ؛ Architexte " ومفهومه الأم " التعاليات النصية ؛ Transtextualité " فضلاً عن تداخله مع حقول " نقدية / فلسفية " لم تكن من مخططات كريستيفا " التفكيكية Deconstruction " و " القرائية The Reader " .

ولم تقف معطيات هذا المصطلح عند المبدعين الآخرين بل أفادت منه مبدعته نفسها لتكون المعطيات بذاتية ، وذلك بأن أقرزت مفهوماً " (نقدياً / أدبياً) لمفردة خطابية اختالف القول فيها هي " الشعرية = البويطيقا " استندت في تقنياتها إلى مفهوم التناس^(٨).

وتمثلت منابع هذه المفردة الكرستيفية بثلاث منابع مختلفة الحقول ، كان رائدها المنبع الفلسفي الذي استندت فيه إلى خطاب هيجل الفلسفي ، مُمتصة منه مفهوم " السلبية Negativité " وكان أثره في شعريتها على مستويين : شكلي : تجسد بالعنوان ، إذ اقتبسته من دون تحوير ومستوى مضموني ، تمثل باستلهاها معنى السلبية وتأطيره بإطار (نقدي / أدبي) لينسجم وحقل درسها المطروح - الشعرية - إذ بنت عليه تعريفها للشعرية بأنها : " نمطاً من الاشتغال من بين الممارسات الدالة المتعددة لا موضوعاً (منتهياً) في ذاته ومبادلاً في سيرورة التواصل"^(٩).

أما المنبع الثاني فلسافي تجسد بـ " التصحيفية : Paragrammatisme " التي اختطتها يراع دي سوسير " بقيت قيد الورق ، إذ لم تر الوجود إلا بعد وفاته وقد أشارت كرسيفا إلى امتصاصها لهذا المفهوم في مواضع كثيرة من كتابها^(١٠) وتجسد المنبع الثالث بالحقل النفسي الذي قصرته على خطاب فرويد النفسي ولاسيما نظرية (اللاوعي)^(١١).

استهلّت حديثها عن الشعرية بتحديد خطوطها الفاصلة بين نوعين من الخطاب لأنها لم تهدف إلى الفصل بين الشعر والنثر - الخطاب الشعري ، والخطاب اللاشعري - الكلام اليومي وغيره -^(١٢).

وانطلقت بعد ذلك بسرد أوجه التباين ، بادئة بالمرجعية إذ أدلت؛

بأن الخطاب الشعري ذو مرجعية مستقرة ، أما الخطاب الشعري فيمتاز
بثنائية (المرجعية / لامرجعية) فقولنا: أثاث شوقي ، وباقات محتضرة ،
حديث ذو وجهين مفاد الأول : أن لكل لفظة من هذه الألفاظ مرجعية
لسانية ، والثاني يتخلص بفقدانها لأن جمع المرجعيتين لا يؤدي إلى
مدلول واقعي لأن هذه العبارة تكسب الجماد أنسنة وهي منه براء ، لذا
يكون الخطاب الشعري ذا مرجعية كما لا مرجعية ليحمل بداخله
التناقض والنفي الجدلي الهيجلي - (الوجود / اللاوجود) (المرجعية /
اللامرجعية).

وتستند هذه الثنائية إلى الخرق في تجاوز العرف اللساني
وتقعيده المفاهيمي والمرجعي ، فكل لغة تقنيات معينة تكسب الناطقين
بها صيرورة التواصل لكن الخطاب الشعري لا يقف عند هذا العرف
القواعدي المستند إلى ‘ اللوجوس / العقل ’ بل يتجاوز الأعراف اللسانية
وقواعدها ليشق طريقاً قوامه الخرق .

واعتمدت في تحديد معالم شعريتها على مستنديين آخرين غير
النفي الجدلي هما التناص ‘ تداخل النصوص ’ وهو مفردة من مفردات
الإرث الكرسيتيفي والتصحيفية السويميرية، إذ استعانت بهما لتحديد معالم
شعريتها - مدلولها الشعري - بأنه : ‘ يحيل إلى مدلولات خطابية
مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري ،
هكذا يتم بحث فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري ’^(١٣).

وأنتجت باستنادها إلى هذا ثلاثة أنماط من أنماط التواشج
النصي القبلي مفادها :

‘ أ - النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية ، ومعنى النص
المرجعي مقلوباً .

ب - النفي المتوازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه ،
إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس ... للنص المرجعي معنى
جديداً معادياً للإسسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول .

ج - النفي الجزئي : حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي
منقياً^(١١) .

وبعد أن حددت معالم شعريتها وبنودها رجعت القهقري صوب
ثنائية الخطاب الشعري واللاشعري لينماز كل منهما بتقنياته ، واستندت
في تمييزها إلى :

١ . قانون التكرارية " Idempotence " وعنت به أن الدال إذا تكرر في
الخطاب اللاشعري فإنه يعدّ حشواً لا يروق للمتلقي ، في حين أن
التكرارية تكسب الخطاب الشعري إحياءات لم تكن فيه من قبل .

٢ . قانون التبادلية " Commutativité " هذه العملية تخضع لنفس الخطة
في اللغة الشعرية إنها تقتضي خطية لا يؤدي معها فسي الخطاب
انتقال الوحدات إلى أي تغيير في المعنى .

إن نظاماً للمعنى كهذا (وهو نظام الخطاب العادي) يفترض أن
تقرأ كل المقاطع مجتمعة في وقت واحد وقضاء واحد . ومن ثم لا يؤدي
تغير الوضع الزماني (وضع مقطع في المكان أو ذاك من الصفحة) إلى أي
تغيير في المعنى . فجملة بسيطة من فعل وفاعل ومفعول قابلة لأن تتحمل
في اللغة غير الشعرية تغييراً (زمانياً ومكانياً) في موقع هذه المكونات
الثلاث التي لن تنتج آثاراً غير قابلة للملاحظة (آثاراً إيحائية ؟) وإنما
على الخطاب العلمي حيث يمكن تغيير وضع الفصول من إنتاج هذا القدر
أو ذاك من الوضوح التعليمي (استنباط أو استقراء) لكن بدون أي أثر
إضافي (غير قابل للملاحظة) (شعري) .

إلا أن الأمر يختلف عن ذلك في اللغة الشعرية . فلا تبادلية الوحدات الشعرية تقرر لتلك المكونات وضعية محددة في الزمن (خطية الجملة النحوية) وفي المكان (الترتيب المكاني على الصفحة المكتوبة) إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية إلى تغيير كبير في المعنى^(١٥).

٣. قانون التوزيعية : " إن هذا القانون يعبر داخل عالم منطقي عن إمكانية تركيب مختلف التأويلات المعطاة مع خطاب أو وحدة دالة ، من طرف قراء (مستمعين) مستقلين . وينتج المعنى الكامل للخطاب الشعري ، فعلاً عن تلاحم كل المعاني الممكنة لذاك الخطاب أي عن إعادة تشكيل التعددية الخطابية للمعنى المنتجة من طرف مجموع المتكلمين الممكنين . وبديهي أن صورة كهذه تكون ممكنة أحياناً حيال النص الشعري إلا أنها لا تمس خصوصيته كخطاب مغاير للكلام التواصل . وكما لاحظنا ذلك سلفاً فإن خاصية المعنى الشعري التي نهتمنا هنا هي علاقته الخصوصية بمنطق الكلام . ففي هذه العلاقة يبدو (بالنسبة لمن يرغب في إلحاق الشعري بالشفوي) أن اللغة الشعرية هي في نفس الآن ذلك الكلام (ذلك المنطق) ونفيه الضمني وإن كان خفياً (غير قابل للملاحظة) وقابلاً للمعاينة من الناحية الدالية . إن كون اللغة الشعرية هي ، في الوقت نفسه ، كلام أو من حيث هي كذلك هي موضوع ومنطق : ٠ - ١) ونفسي لذاك الكلام (ومن حيث هي كذلك تنفقت من منطق ٠ - ١) يخلصها من قانون التوزيعية^(١٦) ، ينضوي المفهوم الأخير تحت مصطلح الانزياح ، لأنها ينتهكان العرف اللساني ، أما الثاني فينتهك قانون التوزيعية الذي يسيطر على منطق الكلام فحسب .

وبعد أن أوضحت معالم شعريتها المستند إلى " السيمياء /

التناص / التاويل) أدلت بأن الإغراق في الأخير (التاويل) يبعثنا عن الشعرية الحقّة لذا دعت إلى التاويل المستند إلى اللوجوس بقولها : (إن الأمر هنا يتعلق بإثبات حقّ المنهج البنائي في تناول إشكالية طرحها العمل الأدبي في عصرنا . وذلك بدون أية نزعة وضعية أو مداراة لتعقّد الاشتغال الرمزي . ومن ثم يتعلق الأمر بقطع دابر التأمّلات التاويلية للنص الحديث التي استطاعت كما نعرف ، إنتاج تفكير ... باطني للنص^(١٧).

وتأسيساً على ما مرّ ، نستنتج أن شعرية كرسنفا هي تطوير لمفهومها النقدي الأثيل (التناص) ، لذا وسنما قراءتنا منذ العنوان — (شعرية التناص) إشارة لهذا الأمر سواء أكان على مستوى تطوير مفهوم التناص فحسب ، أو على مستوى منابعه التي استغلّتها قبلاً في إنتاجه .

الهوامش

- (١) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل : ٥٣ ، سلسلة علم المعرفة (الكويت) : ١٩٩٣ .
- (٢) ينظر شعرية تودوروف : حشائي المبلود : ٨ - ٩ ، دار عيون - الدار البيضاء : ١٩٩٠ .
- (٣) ينظر بلاغة الخطاب وعلم النص : ٥٣ .
- (٤) ينظر : المبدأ الموراي دراسة في فكر ميخائيل باختين : تودوروف : ت. فغري صليح : بغداد : ط١ : ١٩٩٣ : ٨٢ .
- (٥) ينظر م. م. .
- (٦) مفهوم المصطلحات المعاصرة : د. سعيد علوش : ٢١٥ ، دار الكتاب اللبناني ط١ ، ١٩٨٥ .
- (٧) ينظر : تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر : د. عبد الوهاب تسيو : ٧٧ - ٧٨ ، مجلة الفكر العربي المعاصر / ٦٠ - ٦١ : ١٩٨٩ .
- (٨) ينظر : علم النص : جوليا كرسنفا : ت. فريد الزاهي : ٧٨ و ٧٩ ، دار تريبال : ط١ : ١٩٩١ .
- (٩) علم النص : ٧٢ .
- (١٠) ينظر : علم النص : ٧٥ و ٩٠ - ٩١ .
- (١١) ينظر : علم النص : ٩١ .
- (١٢) ينظر : علم النص : ٧١ - ٧٢ .
- (١٣) علم النص : ٧٨ .
- (١٤) - علم النص : ٧٨ - ٧٩ .
- (١٥) - علم النص : ٨٢ .
- (١٦) - علم النص : ٨٤ .
- (١٧) - علم النص : ٨٩ .

• • •

شهرزاد

وتطور الرواية الفرنسية

من الكلاسيكية إلى الرمزية

هيام أبو الحسين *

كان من الطبيعي، والحال هكذا، أن يتساءل مؤرخو الأدب والفن عن بدايات عن أسباب هذه الظاهرة، وأن يعودوا إلى عصر النهضة، ومقومات حركة «الهيومانيزم» تلك الصبغة في العلوم الإنسانية، بل والمعرفة بشكل عام، التي «استوعبت» بطريقة مباشرة أو مستترة روائع التراث الشرقي والإسلامي، مما حدا بحالم مثل جارودي إلى الدعوة لإعادة تقييم «النهضة» التي لم تبدأ - في رأيه - بإيطاليا في القرن السادس عشر، بل في الأندلس إبان القرن الثالث عشر! (انظر الإسلام في العرب - المقدمة).

ونحن، إذا رجعنا بدورنا إلى «أهم» ما قيل عن الفن الروائي ومصادره، نجد أستاذنا رينيه إيتامبل يؤكد أكثر من مرة فضل «الشرق» وأسبقيته على «الغرب» في مجال «الحكي»، ويستند - ضمن مراجع أخرى - إلى رأى العالم الموسوعي كمود سوميز (Saumise ١٥٨٨ - ١٦٥٣)، المتخصص في فقه اللغات القديمة (الميتانية واللاتينية) والعربية والمبرية والفارسية، القائل بأن فنَّ

يجمع مؤرخو الأدب الفرنسي على أن العصر الذهبي للمسرح هو القرن السابع عشر، فيه ظهر המחافة من منظرين ومؤلفين، يتواصروا صيرجاً شامخاً لا تهاون فيه ولا انحراف عن «تقاليد» وضعوها نفلاً عن الكلاسيكيين القدامى أمثال سوفوكليس ويوريبيدوس وأرسطاطاليس.

أما بالنسبة إلى الفن الروائي، فالأمر جدّ مختلف فهذا النوع الأدبي لم يبلغ أوج عظمته إلا في القرن التاسع عشر، وحتى القرن السابع عشر - بل إلى ما بعده - ظلت كلمة «رواية» ومرادفاتها تطلق على أنماط سردية متنوعة الشكل والطول والمضمون، توحى بأصل مجهول، يختلف عن المؤلف في التراث الكلاسيكي المقبول الذي تعتبر فرنسا نفسها وريثة شرعية له، والذي لم يخف لنا في هذا المجال «نماذج» يشر إليها بالبيان أو قواعد ومعايير «تحكم» الكتاب مثل تلك التي وضعها في مجال المسرح أرسطو وهوراس.

* أستاذ الأدب الفرنسي الحديث والمقارن كلية الآداب بجامعة عين شمس.

المسرد ولد في الشرق أو على الشاطئ «الآخر» للبحر المتوسط على وجه التحديد، ومن تلك البلاد نقله إلى «روما» الإغريق، ومنها إلى بقية أوروبا. ويضيف دانيال هوبس Huet (١٦٣٠ - ١٧٢١) الذي كان من المهتمين بعلوم الطبيعة والجغرافيا والملاحاة أن القرصنة تعلموا من العرب فن «القصة» القائم على السجع والنظم والإنشاد، فقلده بلاد الغال بوضع القوافي والبحور والأوزان، وكتبت «نظماء» حكايات الفوارس والأبطال مثل «فرسان المائة المستديرة» والإسكندر الأكبر ورولان.

وبالنسبة إلى «ألف ليلة وليلة» على وجه التحديد، يرجع المستشرق المعاصر شارل يلا P. Ylla من المسرد إلى أصل عربي، قائلًا إن العرب في الجاهلية كانوا «يحكون» أساطير يدور معظمها حول الأوثان، اختفت مع ظهور الإسلام، ثم تسلت إلى (الليالي) في صور مغاربة، وتسررت بعد ذلك إلى الأندلس. ويستند شارل يلا إلى كتاب خليفه «مقاربي» (١٥٩٢ - ١٦٣٢) يفيد أن (الليالي) كانت معروفة في أفريقيا وإيطاليا. يرى أنها في «كتاب البواب» (Le livre des Bêtes) للأندلسي راسون لول R. lulle (١٢٣٥ - ١٣١٥) وفي كتاب (الديكاميرون - Le Decameron) للأديب الإيطالي بوكاچيو (١٣١٥ - ١٣٧٥). ويدعوا يلا للبحث عن أثر القصة - الإطار له «ألف ليلة وليلة» في حكاية «Le Novella d'Astolfo» للأديب جيوفاني ميركامبجي Sercambi (١٣٤٧ - ١٤٢٤) وفي «أرولندو الغاضب» لأديب عصر النهضة لاريوست L'Ar-joste، كما يشير إلى أن هذا التأثير العربي لم يقتصر على جنوب أوروبا بل تجده أيضا في إنجلترا لدى جيمري شوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) وشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦).

ازداد انتشار الحكايات ذات الأصل الشرقي والعربي وتأثيرها بعد سقوط غرناطة (١٤٩٢)، واشتداد الحروب الطاحنة التي بليت بها أوروبا في القرن السادس عشر.

اكتظت الطرق بالنازحين والمشردين من أمثال أهالي حى «الباسين» في غرناطة ممن حملوا في ذكورتهم حكاياتهم «المولدة» : تتضمن أساطير وسخطهم أو رغباتهم وتطلعاتهم، أبطالها من «المهشين» (إن صح لى أن أستخدم هنا التعبير)، «سلالة الشطار العرب» والطفيليين، الذين تحولوا مع الزمن الرديء إلى متسولين وقطاع طريق، تستضيفهم الأديرة وتلقفهم السجون لكن ما إن يعودوا إلى الحياة الطليقة حتى تنطلق ألسنتهم السليطة «تروي» تجاربهم المريرة، وفي الحكى والوصف تتلبد بالخناخ والفساد والمكر. هؤلاء هم أبطال «البيكارو» الذين يرجعهم شارل يلا إلى أصل عربي أيضا، والذين سيكون لهم شأن أى شأن فى أدب عصر التنوير عندما يلتقون بأجدادهم أبطال «ألف ليلة وليلة»، وقد اصطحبهم إلى فرنسا المستشرق أنطوان جالان (١٦٤٦ - ١٧١٥) شريك هيربولو Herbelot في تشييد صرح «المكتبة الشرقية» التى تحولت فى القرن الثامن عشر إلى مصدر للإلهام والوحي، وصاحب أول ترجمة فرنسية لليالي شهراد (١٧٠٤ - ١٧١٣)

ظهرت حكايات الملكة شهراد فى وقت كانت تختل فيه المرأة مكانة عالية فى الحياة الثقافية بشكل عام، حتى إن أنطوان جالان أهدى ترجمته للمركيزة «أوه» إحدى رقيقات درقة بورجونيا. كانت الصالونات الأدبية التى تمتلكها سيدات الطبقة الراقية مكانا للتعارف والتقييم والشهرة ونشر الفكر الجديد، بل إنها كانت تتحكم فى معايير التذوق... وكانت منهن من تكتب الأشعار وتقرأها على المترددين عليها، وتساهم فى حركة الترجمة مثل منلم داسيه مترجمة هوميروس، والكونتيسة دونوا d'Aulnoy التى اشتهرت فى مجال كتب الأطفال، كما برعت المرأة بالذات فى أدب المراسلات الذى اقترب من نوعين أدبيين سيكون لهما شأن فيما بعد، هما السيرة الذاتية والرواية. وفى مجال الرواية، على وجه التحديد، أصدرت مادلين دو لافيت La Fayette

(١٦٣٤ - ١٦٩٣) روايتها الشهيرة (أميرة دو كليف La Princesse de Clèves) عام ١٦٦٨، فاعتبرت هذه القصة التي تعتمد على النفس وتصوير الحياة في البلاط وتصور النبلاء باكورة الرواية في مفهومها الحديث ومثلاً حاولت أن تحتفي أخريات، لكن كتاباتهن ظلت حبيسة الأدراج أو نشرت تحت أسماء مستعارة. لهذه الأسباب يقر المؤرخون بدور المرأة في الترويج لهذا الفن «الوليد». فالمرأة في نظرهم أشد اهتماماً بحكايات الحب والغرام وأكثر تصديقاً لشطحات الخيال... وأياً كان الأمر، فقد كان شغف المرأة بهذا الفن من الأسباب التي ساهمت في ذيوع وانتشار حكايات شهرزاد.

صدرت ترجمة جالان أيضاً في أعقاب معركة «القديم والجديد» التي قادها الرافضون لهيمنة تراث ما قبل التاريخ، الداعون إلى الأخذ بمبادئ أكثر عصية من الكتابات الكلاسيكية. ونحن هنا لسنا بسبيل حصر كل ما جاءت به (ألف ليلة وليلة) من «جديد» خاصة أن جالان لم يترجم سوى ثلث الحكايات المخطوطة التي جلبها من الشرق، وما ترجمه «فرنس» ليصم نشره طهره مما يخذل الحياء، وأخضعه لمعايير الذوق واللباقة ليتماشى مع مقتضى الحال، وحرس على الجمع بين «التشويق والترفيه» تلك القاعدة الأساسية التي تقابل ما نسميه «النافع الجميل». واستراتيجية الترجمة - بل التجديد بشكل عام - تقتضي وجود تربة مهيئة لاستقبال هذا النتاج «الغريب». وانطلاقاً من هذا المفهوم نجد جالان يستبعد الشعر تماماً من ترجمته لصعوبة صياغته طبقاً للأوزان والبحور، كما يحرص في اختياره للحكايات التي ينقلها على إعطاء الأولوية لتلك التي يعلم سلفاً أنها ستلقى هوى في النفوس، وهي حكايات الرحلات والسحرة والجان. كان القرن الثامن عشر يما فيه من تطلع إلى المعرفة ومعاناة اقتصادية يرنو إلى تلك البلاد النائية الفنية يثرها الطبيعة. كان هناك بعض الحكايات عن القراصنة والمكتشفين للعالم الجديد، وعن لروب

آسيا التي تنهبها بريطانيا العظمى، وعن أفريقيا التي تحولت إلى مصدر للعبيد يشرى من ورائه تجار الرقيق من «البلاء» الفرنسيين المفلسين. ولكن أتى لهذه الحكايات أن تضارع منامرات السندباد أما خرافات السحرة والجان، فقد كان لها جمهور ضئيل رغم «عقلانية» العصر، بل ربما بسببها! لذلك نرى جالان يخصص ثلثي ترجمته للسحر والخوارق، فهذا النوع من الحكايات طبقاً لإحصائية قامت بها ماري لويز ديفرينوا De-frenoy - يشغل ٩٤٠ صفحة من إجمالي صفحات الصبعة الأولى التي بلغت ١٤٧١ صفحة من القطع الصغير. لكن حكايات الجان المترجمة كانت تحظى الكثير من الجديد بالمقارنة بمشكلاتها سلبية التراث الأوروبي القديم. «الجن» في القصص الأوروبية أكثر تعقلاً وأقل تحركاً من عفاريات الشرق، فهم لا يعرفون بلاداً غير بلادهم، وعندما يتدخلون في حياة البشر يتصرفون بعقلية «ديكارتية» كان القرن الثامن عشر قد بدأ يضح منها، خاصة بعد جوء التزمت المطبق المتعصب الذي نساها في أواخر حكم لويس الرابع عشر (١٦٤٣ - ١٧١٥). قصص السحرة والجان التي نشرها جالان بنست أبطالها لنداء القلب وقلما يرضخون لصوت العقل، تترك الإنس والجان على سجيئتها وترفض اعتبار الحياة واداً للتكفير والآلام - وهذه الرؤيا للكون والحياة كان لابد أن تلقى هوى في نفوس تطالب بشكل متزايد أن تعتمد المعرفة على الحواس والتجربة. أضف إلى ذلك أن عمليات السحر المعقدة في القصص العربية الحافلة بالطلاسم والتمويذات و«التمزيقات» تسخر من قواعد الوصوح والشفافية التي كان قد ضايق بها الإبداع، وأخيراً، فإن جميع الحكايات بلا استثناء تشترك في عنصر مهم هو خاصية «التغريب» سواء في الزمان أو المكان، فهي تنقل القارئ إلى بيئات تاريخية وجغرافية وثقافية واجتماعية غريبة عليه، فتشبع لديه التمتع للمعرفة المجهول، ولكنها - على المستوى الأدبي - فتحت المجال لخيال و«امتزاجات» التي عرف كيف يوظفها أمثال

مونتسكيو وفولتير. لقد كتب الكثير عن (الخطابات الفارسية) - ١٧٧١ - للأديب الفيلسوف مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) حتى صارت أشهر من أن تعرف. ومع ذلك فهناك بعض نقاط يجدر بنا أن نلفت إليها الانتباه. لم يكن مونتسكيو أول من أفاد من امتعاش فنّ المراسلات في العصر الكلاسيكي ليقوم بتوظيفه في «تبليغ» رسائل فكرية على ألسنة شرقية، بل سبقه إلى ذلك إيطالي من فرنسا يدعى باولو مارانا Marana، مؤلف (الجناسوس التركي) عام ١٦٨٤، وقد ترجمت إلى الفرنسية عام ١٦٩٧ الخطابات التي كان يرسلها من باريس إلى الباب العالي هذا الجناسوس المزعوم، ولاقت نجاحا لما فيها من نقد المؤسسات وسخرية «ظاهريّة» من بعض عادات تركية كانت شائعة في ذلك الوقت. أما كتاب مونتسكيو الذي ظهر بعد ترجمة جالان، فقد جاء أكثر جرأة وثراء، وأجمل صياغة، نظرا لما يتمتع به هذا المفكر الأديب من موهبة وثقافة جعلته يصبح «الدا في فن الهجاء عبر المراسلات. لكن الأهم من ذلك بالنسبة إلينا أنه اتخذ من بلاد الفرس الإسلامية المعاصرة مادة للتأمل والمقارنة بين الحضارات. وإلى جانب تصوير الرلائم والعادات والبلدخ الشرقي والحريم - وهي «تابلوهات» أسلته بها (ألف ليلة) - تجده يعتمد على «المفارقة» في إثارة موضوعات حساسة تربط بالدين والتقاليد والقوانين والنظم التأسيسية. وهو، في مقارنته بين المحاسن والمثالب هنا وهناك، يقدم من وحي الإسلام نظريات جديدة تتعلق بالإخاء والمساواة وهو الأمر الذي تنبّه إليه بول فرنيير Vernier في دراسته عن (مونتسكيو والعالم الإسلامي) يوردوه ١٩٥٦، مشيرا إلى أن الكثير من الموضوعات التي ناقشها مونتسكيو في كتابه المرجعي (روح القوانين) ١٧٤٨، قد تناولها من قبل في (الخطابات الفارسية) تحت ستار من المزاح والتهريج. وتضيف بدورنا أن (ألف ليلة وليلة) قدمت للمؤلفين والمفكرين مادة شرقية غنية من الناحية الفنية والجمالية، استغلت أحيانا ضد الإسلام مثلما حدث في مسرحية

(محمد) ١٧٤٢، التي نفت فيها فولتير سمومه ضد الأديان، لكنه أخذ من القصص العربية شخصية البطل المسافر الذي تلقى به المقادير في بلاد المصائب فيتلهش ويراقب: شهر «سذاجته» ضحك السذج وترضى غرور الشماليين، ولكنها في الواقع تنبّه الواعين إلى قصصها جوهرية تجدها في الكثير من الرحلات الخيالية التي تفتق عنها ذهن فولتير وفي حكاياته الفلسفية ذات العناوين الشرقية.

كان فولتير من أكثر الفلاسفة الأدياء الذين استغلوا ولع القراء بـ (ألف ليلة وليلة) لنشر أفكاره التقدمية تحت أسماء شرقية مثل رواية (صادق) Zadig - ١٧٤٧، المهلة إلى الأميرة «شيرا» التي يذكرنا اسمها بالملكة شهرزاد، و (ميراميس - ١٧٤٨) و (ميسنون - ١٨٤٩)، و (أميرة بابل - ١٧٦٨) التي يقوم فيها فولتير بصقفة حساباته مع مناقسيه... وحكايات أخرى كثيرة يضيق عن ذكرها المجال، ولكننا اخترنا من بينها قصة قصيرة «مركرة» ذات مذاق خاص هي «العالم كيمما يثير» (١٧٤٧).

تدور أحداث هذه القصة حول زيارة أحد «الجنان» لمدينة «برسيبوليس» مبعوثا من قبل رئيسه الموط بهراقية سير الأمور في «آسيا العليا». وقد يلتفت عن أهالي برسيبوليس أخبار يندى لها العجين. والمطلوب من المبعوث هو التحقق بنفسه مما يدور، ورفع تقرير إلى المسؤول، ويتحدد على أساسه مصير المدينة الفاسقة الجميلة: فإما الاكتفاء بعقاب المذنبين أو فناء الجميع!

هبط المبعوث، المدعو «بابوك»، ولدى «سنار»، محتظيا «جملة»، يحيط به عظمه، فكان أول مآثره عيناه جيش الفرس على أنهم استعلاذ للاقعة جيش الهند، فلما سأل عن السبب ظهر العجب: أحد العسكر أجاب باستغراب «وفيم يعنيتي سبب القتال. مهتني أن أقتل وأقتل لأعيش»، ثم ينصحه أن يستفسر عن سبب القتال من أحد الضباط، لكن الضباط أيضا لا يعلمون أكثر من

المساكر الصغار. وأخيراً يصل بابوك إلى أحد القواد الذي يخبره أن المعركة شجار وقع بين «حصي» ملكة القرم ووكيل تاجر هندي!.. تدخل الوزراء كل يدافع عن «سيده» واحتشدت القوات ، واحتم قتال يدور منذ عشرين عاماً يحصد الأرواح بالمشات والآلاف . شاهد بابوك ضحايا للنهضة المرعبة يجهز عليهم رفق السلاح من أجل غنائم تافهة، أو يلقي بهم في مستشفيات يلقون فيها حتفهم بسبب الإهمال . الوزراء يدعون أن «الحرب من أجل سعادة بني الإنسان»، ولكن كيف يتأني ذلك إذا كانت الحرب في نظر المقاتلين هي إما «الثراء» أو «الموت الزؤام»؟ ما أكثر التناقضات! يقول قولتيير هناك قواد يتميزون بالنبل والشجاعة والشهامة «فكيف يمكن لهؤلاء الناس أن يجمعوا إلى هذا الحد بين السمو والوضاعة، بين الفضائل والجرائم»؟.

انتهت الحرب بلا هزيمة ولا انتصار، وأعنت حالة السلام، «وحمد بابوك وبه» على سلامة برسيبوليس، وقرر أن يتابع تجواله بها ليشفق أحوالها. يندف «بابوك» من باب المدينة القديم الذي ينفضي إلى حيّ الفقراء والمساكين: المعبد - المدفن يضم رفات الموتى وأحياء ممزقين بين الرغبة في المتعة والرغبة والخوف من عذاب القبر . ما أبشع هذه الصورة وما أبعدها عن ذلك الحيّ الآخر: حيّ الأثرياء، حيث دمي لتناول المشاء ، هنا القصور الفخمة والجسور الجميلة ، والمطائق الفناء، والنساء الغليعات. ويسر بابوك لنفسه أن برسيبوليس هذه لا بد أن تحلّ عليها الملصقات! لكن جولة بابوك في أحياء العاصمة لم تنته بعد، هاهو يلتقي بأحد القضاة: شاب في الخامسة والعشرين يجهل أبجدية القانون ، «اشترى» له أبوه الثرى هذا المنصب الرفيع! ويرتاع الجنى من هذا الظلم والإجحاف الذي بلغ منه! فمن «يشترى» القضاء «يبع» الأحكام!

يشعر بابوك بالأسى والحيرة ، فهو لا يريد ضياع هذه المدينة الجميلة، ولا يد أنه واجد فيها من يقوم بأعمال جليلة تشفع لها عند رئيسه حين يقدم له تقريره.

وقرر الجنى أن ينهب لزيارة العلماء الكبار وأهل الدين الكرام، للمسكين بمفاتيح الحكمة، الزاهدين في مناع الحياة، فإذا به يجدهم في البذخ يرفلون، ويكيدون أحدهم للآخرين. وعلى «كبيرهم» يتآمرون. ويرتد بابوك من هول الصدمة، لقد أصاب الجنون دعة الزهد والحكمة، ولا شك أن الرئيس المسؤول عن شؤون آسيا العليا لديه ما يكفي من المبررات للقضاء على أشغال هؤلاء!..

يعود بابوك أفراده ويعاود الترفيه عن نفسه بقراءة أحدث ما ظهر من الكتابات ، كما يدعو للمشاء بصحبته بعض الرفاق من أصحاب الأقلام والأدباء لكنه سرعان ما يضيق بهم : كل يسمى للواقعة بغيره ... هذا يطلب منه القضاء على أحد النقاد ، وذلك يطالب بأن تختفى من الوجود تلك «الأكاديمية» التي تصر على رفضه! العام تلو العام!

وما كان قولتيير أن يختم هذه اللقاءات دون أن يتمرجع للوزراء . يجلس بابوك عمدا مدة ساعتين في قاعة الانتظار ليسمح ما يدور من حديث عن الوزير، ثم قابل هذا «المسؤول» العوس فرني لحاله وقال لنفسه : إذا كان هذا الرجل قد أتى من الأعمال ما يستحق العقاب، فلا داعي للإعدام ويكفي لعقابه أن يظل في مكانه!

هذه بعض مشاهد مما رأى «بابوك» في عاصمة بلاد القرم ، ولا يمكن للمعين الوعية أن تخفي مدى التطابق بين «باريس» و «برسيبوليس» ، لكن العاصمة الجميلة لن تزول من الوجود، ينفع لها بمن يسكنها : نساء على درجة عالية من «الشهامة»، ورجال مال يضعون ثرواتهم في خدمة البلاد، وحكماء يفضلون البعد عن القوعاء : يحكمون العقل لا الحرف، ويعرفون أنه «في كل زمان ومكان ، وفي كل الأنواع ، الفسّ كثير ، والجيّد نادر».

ثلث القصة من بين الحكايات التي كان «يقروها» قولتيير على دوقة دومان وحاشيتها فداح صينها، وأضافوا

تشاركه في هذا الهوس أمه ومجموعة من النساء الجميلات . وإذا كانت قراءة القصة تبرهن بلاثك على تأثير (الليالي) العربية في تكوين اللورد بيكفورد الذي درس العربية والفارسية، فإن هذا الكاتب يصيف في تصريحه «مصدرا» آخر لكتابه، أعذه من الواقع المعيش . فالقصة حسبما يقول هو قصر «فوتيل» الذي كان يسكنه مع أسرته في سان جرمان، وجميع النساء «بورزيهات» لسيدات القصر وصفاتهن الحميدة أو السيئة، وإن كان قد «بالغ فيها عن قصد»، و «أضفى الطابع الشرقي على كل شيء» . ثم يضيف «كنت أخلق في الخيال على جناح طائر «الرخ» العربي القديم، بين الجن والسحر وقد انقطعت صلاتي تماما بمالم الإنس»

هذه الرواية تجمع بين التأليف والتقليد، بين الخيال والواقع، تصف تابلوهات فنية، وتتلاعب بالمشاعر : اللهو والمحب في رجعات القصر، والرعب يسود في حضرة «إيليس» حين يطلق البخور والعطور وتلى التعاويذ ، وتراقص لثة النار «المقدمة» ، وتختبئ الأنفاس في انتظار وصول «الأرواح» لتحرر «الحالمين» من قيود الزمان والمكان.

ظهر الكتاب في باريس ولوزان عام ١٧٨٧ ، أي حينما كانت فرنسا على فوهة بركان الثورة! فكان ليلي «الوائق» الخائفة المرعبة تصوير للفيلك الذي يحسه قبل غيره العنان!

لاحظنا في الأمثلة السابقة أن أحداث القصص المستوحاة من الشرق تدور بشكل خاص في بلاد الهند والهند والفرس وأحيانا تركيا . فقد كان القرن الثامن عشر عصر التركيز على آسيا، خاصة بعد أن انحطت إنجلترا الهند وكانت تضم حينذاك ما نسميه الآن الهند وباكستان والبنغال، وبقيت إمبراطورية المغول التي رعتها الملك أكبر حميد نيمورلنك . ولما كانت فرنسا تتطلع بدورها إلى تأسيس إمبراطورية في الشرق فقد حدثت

إليها «مشاهد» أخرى نسبت إلى بابوك، بل إن بعض الأقلام الهجائية التي كانت تنشر مطبوعات مجهولة الهوية أصدرت سنة ١٧٨٩ ، عام اندلاع الثورة الفرنسية (عودة بابوك إلى برسيبوليس) ، وهكذا أصبحت الحكاية «الشرقية» الهجائية غيرا روايا مفتوحا مرنا يستوعب الإضافات ويبلغ للقراء نقد الثوار ودعاة الإصلاح.

أثارت حكايات شهرزاد الإعجاب بشكل عام، ولكن هذا الإعجاب في حد ذاته أثار حفيظة بعض الشوفيين، حتى إننا نرى أحيانا انقساماً في الأسرة الواحدة بين للمحبين والساعطين، كما هو الحال بالنسبة إلى أنطوي هاملتون (١٦٤٦ - ١٧٢٠).

كان هاملتون يتردد على قصر دومان ، وهو من القصور التي تخمست لقراءة (ألف ليلة)، وكان يسخر من هذه الحكايات التي يجد أنها تفقد الذوق وتستغف بالقل ، فصدمته «الدوقة» أن يكتب شيئا من النوع نفسه. قبل الكاتب الأيرلندي هذا التحدي وصاغ في الفرنسية أليفة «حكاية الحمل» و «قصة زهرة الشوك» ، وفيهما يسخر من شهرزاد وشهریار، وهو في الوقت نفسه «يقند» مغامرات أبطال (ألف ليلة) الذين يتحولون من إنس إلى حيوانات وبالعكس ، وبعض الشخصيات النسائية القريفة مثل «الست بدور» التي ألهمت بحبال الفنانين الفرنسيين، خاصة الرسامين.

وإذا كان هاملتون قد «قلده» (ألف ليلة) من قبيل «التحدي» ، فإن شاباً من الجيل الثاني في أسرته هو وليم بيكمورد قلدها عن إعجاب واقتناع حين كتب قصة الحليفة الوائق بالله تحت عنوان (Vathek - ١٧٨٢) التي تنازعها الأدباء الفرنسي والإنجليزي.

تقع حوادث القصة في بغداد في قصر الخلافة الذي كثيراً ما حدثنا شهرزاد عن بذخه ولياليه الحافلة بالسمر والطرب . لكن «الوائق» عازف عن مهام الحكم عاكف على جلسات الشموعة والسحر وتخمير الجان،

متابعة عن كتب لما يدور في إنجلترا بشأن الهند؛ حيث كان الإسلام الدين السائد (إلى جانب البوذية والبرهمانية) منذ القرن العاشر الميلادي . وحدث تناقص وتكامل خبير لرايين بين البلدين في دراسة التراث الإسلامي، خاصة التراث الشفهي المنقول الذي يعبر بشكل تلقائي عن عقلية الشعوب التي يعمل الكبار للسيطرة عليها، وتسايق الرحلة في شراء المخطوطات دون تمحيص أو انتقاء مما أدى إلى اكتشاف كنوز ثقافية خفية لم تكن تخطر لأحد على بال . وكان أن تأسست عام ١٧٨٤ جمعية كلكتا، وأخذت على عاتقها إحراء أبحاث عن كل ما تجده في الهند في مجال التشريع والفلسفة والأدب واللغات . وسمعا الشاعر الأديب ولیم جونز (١٧٤٦ - ١٧٩٤) - وهو أيضا من رجال القانون البارزين - يشيد بالفائدة الأكيدة التي يحققها الغرب بمعرفة فقهه والتشريع الهندوكي والإسلامي . جاء ذلك في خطاب ألقاه جونز في «الجمعية الآسيوية للبنغال» عام ١٧٨٥، ولاقي صله لدى أقرانه الفرنسيين الذين كانوا يكتفون التردد على إنجلترا خاصة وقت اشتداد الأزمات بينهم وبين الرقبة على المظبوطات ومن كلكتا والبنغال جاءت مجموعة من الحكايات، بعضها بالأوردية والآخر بالعربية ومخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) عظم نصوصا كان قد قيل إن جلال ترجمها «من الذاكرة» نظرا لعدم العثور على أصلها العربي في مخطوطه.

انتهى القرن الثامن عشر - كما نعرف - بسقوط الملكية ومعها المدرسة الكلاسيكية، وبدأت الرومانتيكية تفصح الخيال للحب والخيال - وما أكثرهما في ليالي شهرزاد ..! ظهر على مسرح الأحداث نابليون بونابرت ومع حمله الكبير : اقتفاء أثر الإسكندر الأكبر وبولوبس قيصر والاستيلاء على مصر وتكوين إمبراطورية من الفرات إلى المحيط ..! ولا بأس من ضم «الهند والصين» حسب قول المؤرخين . بدأ الاستعداد حريبا وعلميا لغزو

البلاد الإسلامية، وكان من بين الإجراءات الإيجابية إنشاء «مدرسة اللغات الشرقية الحية» في باريس عام ١٧٩٥ التي أدخلت في برامجها نصوصا من (ألف ليلة وليلة) ، وساهم أساتذتها وخريجوها في حركة نقلها ليس فقط إلى الفرنسية بل إلى الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى . وظهرت ترجمات مستفزة تنقل النص «بالكامل» دون حذف أو تهذيب، هكذا يريد العصر، يريد أن يعرف «على طبيعتهم» «أهل» هذا النص . دخلت (ألف ليلة) في تسليح الثقافة الفرنسية وأصبحت جزءا لا يتجزأ من «الحساسية الجديدة» وانتقل مركز الثقل من آسيا إلى مصر بعد عودة علماء الحملة إلى باريس ، محملين بالصور والخرائط والمخطوطات والآثار . وترجم عشاق الشرق - ومنهم تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) - بالقاهرة «ذات الألف مثلثة» التي عشقها قبل أن يراها ، فالأذن تعشق قبل العين أحيانا، وهذا المثل ينطبق على الكثيرين من عشاق مصر الفرنسيين الذين وقعوا في هواها قبل أن يتقوها متيمين.

كانا تيوفيل جوتييه أول من فكر في مصر شهرزاد «الراوية» بعد (ألف ليلة وليلة) ، كما لو كانت الخاتمة التي اختارها «الشاعر» العربي غير مقنعة: وهل يستطيع شهریار أن يسلو الحديث المباح الذي اعتاد سماعه كل ليلة طيلة ما يقرب من ثلاثة أعوام؟ في «الليلة الثانية بعد الألف» (١٨٤٢) هبطت شهرزاد باريس ومعها دنيازاد وانتهت إلى بيت تيوفيل جوتييه مستجدة. نصب معين قصصها ومازال سيف الجلال يتهدد رأسها . وبهيب جوتييه لنجلتها ويحكي لها «قصة الشاعر محمود بن أحمد مع الجنية» . وهي قصة داخل قصة، تخاكي حديث شهرزاد شكلا ومضمونا أيضا. تلور القصة في القاهرة، وتخلص في أن إحدى بنات اللجان عشقت الشاعر المصري فقررت أن تهبط من عالمها العلوي إلى عالمه الأرضي، أخذت تنتقل من مكان إلى مكان، تهبط في صور مختلفة ومناسبات شتى. في أول مرة كان

سائرا بأحد الشوارع، وإذا بعوكب مهيب يعترض الطريق فيتوقف الجميع . رأى محمود أمامه جملا يتهادى فوقه هودج مسدل الستار، كان الحر شديدا، وستائر الهودج منقجة قليلا، فقامت عينا الشاعر على وجهها الرضاء، وحين استعلم عن ربة الحسن والجمال عرف أنها الأميرة عائشة «بنت السلطان» . اعتكف محمود في دلوه واستلم لقفزه؛ فلهبوبة رفيعة المكائة صعبة المثال. بث شكواه لشعره، أياها روماتيكية حزينة، وأنان وحسرات. وفي إحدى الليالي الصافية كان مسهدا كعادته، يرقب النجوم الساطعة، ويحكي للقمر عن همه وغمه، وإذا بصباح يصم الأذن، وضربات مطرقة ترج الباب .. وصوت محبب يفتت الأكباد .. فتح محمود للزائر اللافت قفادا به أمام صبية «وردية» تتوسل إليه بصوت رخيم ودمع غزير أن يقننها من جيش عميد يطاردها ليعيدها قسرا إلى سيدها؛ يرق لها قلب محمود فيأويها في داره ؛ وتتغالي الجارية في إرضائه: تطربه بمزفها وغنائها ، وتهذهه بقصصها وأشعارها وتثير الدار بهائها. وعندما تتأكد من مشاعره تبوح له بالستر : فما هي إلا أميرة من بنات الجن ، سمعت لنقياء : وأخذت صورة عائشة بنت السلطان التي فيها الهودج؛ ثم صورة الجارية الهاربة التي فتح لها يته ثم قلبه .

هذه القصة اخترناها عمدا لأن صاحبها يمثل مدرستين : المدرسة الرومانتيكية التي تربي فيها يرفقة جيرار دو زرمال وفي محيط فيكتور هوجو، ومدرسة الفن للفن وهو يعتبر من أوائل المشرين بها قبل أن يصبح من أعلامها . كما أنها «لمرة» تطعيم الثقافة الفرنسية بلبائنا العربية؛ تشهد بذلك عناصر القصة المزدوجة أو المركبة، ونسيجها العسيفسائي. البطل «مزدوج» فهو جوتييه عاشق الشرق، وقرينه «الشاعر» محمود ابن هذا الشرق المعنوي، وشهرزاد رمز مركب: هي ملكة الإنس والجان ، و«ربة» الشعر جاعته تتاجيه في رحلته، ليس من الأولمب، بل من «تركيا»، فهكذا أرادها جوتييه

كفى تجمع في شخصها أفضل ما يميز بنات الإمبراطورية العثمانية المترامية على اختلاف أجناسهن : فهي شهرزاد (ألف ليلة) ، وهي الأميرة المصرية «بنت السلطان» ، وهي الجنية ذات المواهب الخارقة «لمساتها شفاء، وحديثها تزيان، وصوتها نغمات ، وأنفاسها عبير الورد والريحان. والقصة «الوحات قلمية» ، حسب تعبير ذلك الأديب الرسام : صور شرقية استلها من قراءاته وشياله، وروايات أصدقائه، والمعارض التي كان يقيمها حيثذ في باريس «الرسامون المستشرقون» أمثال دولاكروا وماريلها. وقد طبق جوتييه هذا الأسلوب في «البورتريهات» ، وتصوير الدار الشرقية، بما فيها من نفائس ومناخس جلبت من السد والهند أو الصين واليابان. وفي وصفه الشوارع والأسواق الأهله بجمهور متعدد الملل والحل والطبقات ، وحوائث عامرة بما تجلبه قوافل التجار من كل البقاع ؛ مصر التي عشقها شاعر «البرناس» ، هي تلك الحصيله الرقيقة لحضارات تتابع وتضافر، صورها في روايات كتبها قبل أن يزورها مثل « (زوجة في صحراء مصر - Un Ropes Au Desert d' Egypte) عام ١٨٢١ - و (ليلة من ليالي كليوباترة Une Nuit De Cleopatre ١٨٢٨ - و (قدم المومياء - Le Pied De Lamomie) عام ١٨٤٠ ، وأخيرا (رواية المومياء Le Roman De Lansonie) عام ١٨٥٨ ، التي تنفذ من طرف خفي بنهب الأجانب لآثار مصر! ولكن مصر ظلت دائما في وجدانه مصر (ألف ليلة وليلة). وهذا ما نطق به الشاعر حين جاء أرض النيل لأول وآخر مرة في حياته، وبعد طول اشتياق، عام ١٨٦٩. يقول جوتييه وهو على مشارف العاصمة:

« كنا نقشرب من القاهرة بسرعة، تلك الماهرة التي طلمنا نخشنا عنها مع جيرار دو نرفال ، وجوستاف فلوريير، وماكسيم دو كامب، وكانت أحاديثهم تبعث فينا شوقا عارما لمعرفة . كم من مدينة تنوق لرؤيتها

على «تمثل» العمل الأصلي - وثقته نصاً وروحاً إلى لغة يملك ناصيتها - إنما هو أديب من الدرجة الأولى.

كان مالارمي يستقبل أصدقاءه ومريديه مساء الثلاثاء من كل أسبوع؛ يناقش ويوجه، يشرح هذا «المعلم» نظرياته الجمالية ومفهومه للأدب. وقد ينسى الحضور لينطلق في «منولوج شعري»، والكل صامت ينصت في خشوع. يث حب الشرق وتراثه العريق البكر في كثير من أصفائه، تذكر من بينهم أناتول فرانس صاحب (تاييس) - ١٨٩٠، التي تصور بداية المسيحية في مصر؛ وبير لويس (١٨٧٠ - ١٩٢٥) الذي صور في روليتيه (أفروديت) - ١٨٩٦ المجتمع السكندري الهليستى، وهري دو رينيه (١٨٦٤ - ١٩٣٦) الذي تصور نهاية دموية لليلة الواحدة بعد الألف، فانتهت بقتل شهريار وترمل شهرزاده (١٩٣٠)، وجوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ - ١٩٤٩) الذي «ترجم» (ألف ليلة) بالكامل، واستلهم من الشرق جميع أعماله.

كان مالارمي المصري المولد من أسرة فرنسية ذات أصول قوقارية، يعتز بمصريته ويتكلم العربية، ولم تقطع صلاته بالشرق إلا في أواخر أيامه. عمل في مستهل حياته طبيباً على ظهر السفن التجارية الفرنسية، وزار معظم بلاد الشرق بما فيها الصين والهند. في مصر وسوريا وشمال أفريقيا استمع لراوى و«الحكواتى» وتغلبت نفسه «راوى» بالفرنسية «ألف ليلة وليلة» من مظهره حصيلة التراث الشعبي المنقول لهذا الامتداد الحضارى الذى يسمى «الشرق الإسلامى» الذى طابت فيه الحضارات القديمة فاستوعبها دون أن يطمسها. وهذا التراث أثره أقلام النساخ وأكسب الرواة على مدى العصور - أو انتقصت منه - حسب الجمهور. وقد تطوع ماردروس بجمع هذا التراث ونقله إلى الفرنسية، تحت عنوان (كتاب ألف ليلة وليلة). اعتمد على النصوص العربية، وأضاف إليها ما وجدته من ترجمات سابقة لنصوص تركية أو فارسية أو بنغالية. بل إنه «طعم»

منذ الصغولة، تحلم سنوات بالعيش فيها، ترسم لها مخيلتها صورة ساحرة لا تمحى .. حتى لو رأينا حقيقتها بأعيننا... وقاهرتنا هي تلك التى بأنفسنا بنيناها .. بمواد من ألف ليلة وليلة أحدها... (انظر الشرق، الجزء الخاص بمصر).

في العام نفسه الذى ظهرت فيه «الليلة الثانية بعد الألف»، ولد في باريس مصطفى مالارمي Mallarme (١٨٤٢ - ١٨٩٨) رائد المدرسة الرمزية، وبفضله دخلت (ألف ليلة وليلة) مرحلة جديدة من حياتها في الغرب. كان مالارمي ممن ناروا على التيار الواقعى المتطرف الذى قاد إلى ظهور المذهب الطبيعى والإعراق فى تصوير الوجه الدميم من الواقع، ويرى أن الأدب الفرنسى فى حاجة إلى دم جديد يمكن أن يستقيه من الآداب الأجنبية خاصة الشرقية. وقد صهر مالارمي المثل على ذلك بترجمة «إدجار آلن بو»، وإعادة نشر (الواثق) فى طبعة مآخرة (١٨٧٦) «وكتبت لها» «مقدمة» تعد مرجعية بالنسبة إلى تأثير هذا النوع من الحكايات منذ القرن الثامن عشر، «عصر الفضة الشرفية» كما يسميه مالارمي؛ فقد تحولت تلك الحكايات إلى مصدر إلهام لكل من تناول الشرق بعد ذلك شعراً أم نثراً بدءاً بتحفة لورد بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) وأسفار تشايد هارولد (١٨١٢ - ١٨١٦ - ١٨١٨)، وأشعار فيكتور هوغو، بل والروايات التاريخية مثل «رواية الموسياء» التى أشرنا إليها من قبل، وروايات فلوبيس (١٨٢١ - ١٨٨٠) خاصة (سالمبو) عام ١٨٦٢، التى نصف حصار قرطاجنة ومعارك هانيبال.

كان مالارمي، من حيث هو أديب مترجم، يعمل على شرح ونشر مفهوم جديد للترجمة الأدبية؛ فهى نقد وتفسير، «قراءة» وإعادة كتابة. وإذا كان البعض يعتبر الناقد الذى يقرأ ما بين السطور وما وراء الكلمات «أديباً من الدرجة الثانية» فإن مالارمي يرى أن المترجم القادر

العربية، مما أثار سخط المستشرقين وحماة العقدة، وحماس الداعين للعودة إلى العطرة.

الوجهة الأخرى التي أبرزها ماردروس هي الحب الصوفي : رحلة بعض أبطال (ألف ليلة) إلى جبل قاف، «ملكة الطيور التي يتربع على عرشها الشيخ نصر»، حسن البصري - إلخ، وقد ربط بينها وبين حكايات «رمزية» مترجمة من الأدب الهندي والبنغالي، وأشعار جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار التي عشتقتها الرمزيون، والتي طعم بها ماردروس «حكاياته» خاصة تلك التي نشرها بعد كتاب (ألف ليلة) وأهمها : (ملكة مسبا) - ١٩١٨ ؛ (جنة الإسلام) - ١٩٢٥، و (طائر العلياء) - ١٩٣٣، بلقيس وسليمان والهدهد والجان يأكلون من (ألف ليلة) الجمال والبذخ والفسادات المخارقة، و«الحبة» تجمع بين تفاصيل مستقاة من القرآن وأخرى من (ألف ليلة)، ولكنها أيضا رواية شعبية من قبيل تلك التي تصورها الخيال الشعبي وحكا خيوطها حول الإسرار والمفراج وإن كان بطلها «صبيا» جمع بين الجمال والتقوى، فاستحق هذه الرحلة، شأنه شأن «الأمير» الجميل في (طائر العلياء) الذي يهجر عرشه ويلدو بجشا عن «السيمورج» ؛ ذلك الطائر الأسطوري الشهير في الأدب الصوفي الفارسي والهندي منه بشكل خاص.

إن النجاح «لأدبي» و «الفني» الذي حظيت به كتابات ماردروس حولت (ألف ليلة وليلة) إلى «مصدرا» من المصادر الإنسانية العالمية. ويكفينا الرجوع إلى الطبعات العديدة التي ظهرت تباعا لكتاب (ألف ليلة) والطبعات «المصورة» بالذات، لنرى أن كل مدرسة فنية وجدت فيها وجهة أو وجهات معينة تتناسب مع مشاربها. والشيء نفسه يطبق على الأدباء الذين كتبوا عنها أو من وحيها، أمثال كوكوتو، وبروست الباحث عن «الرمز الضائع» في أعماق الذاكرة، الذي كان -

بعض الحكايات بتفاصيل واستطرادات استلهمها من الحكايات المصرية التي «فرنسها» ماسبيرو وماريت نقلا عن الهيرودوليفية، وأدمج في النص تفسيرات وتعليقات بشكل غير محسوس. وانطلاقا من هذه «المادة» الأولية «صاغ» ماردروس حكايات تستبعد التكرار للمجموع ويضمّن كل منها بوحدة فنية وجناس والمناق كشيئا ما معتقدها في النص العربي «التلقائي». لقد كان ماردروس يسترشد برأى «مالاوميه» الذي شجعه على المضي في عمله الأول هذا، وقدمه للنشر. واعترافا بفضل، أهدى ماردروس إليه الكتاب بالكامل عند صدوره في ستة عشر جزءا من القطع المتوسط (١٨٩٩ - ١٩٠٤). إن مالاوميه عاشق الحكايات الشرقية «أعاد كتابة» أساطير هندية كان قد سبق نشرها بالفرنسية في «ترجمات عادية»، فاستحالت بفضلها إلى روائع أدبية وأغلب الظن أن ماردروس احتار الدرب نفسه. وبالرغم من الاختلافات الكبيرة بين الأستاذ ومريده، فإن (ألف ليلة وليلة) التي تحمل توقيع ماردروس هي تأليف وإعادة كتابة تحمل الكثير من سمات المدرسة الرمزية : اللفظ الثري بالمعاني الخيالية والإيهامات، الألوان والظلال المبهمة، موسيقى المقاطع بين الحروف التي استخدمها في الشعر والنثر لإيجاد «قوافي داخلية» تتماشى مع السجع العربي ومع ما يسمى في الفرنسية : «الشعر المفقي» ؛ كتابة «فنية» تخاطب السمع والبصر وبغية الحواس، إبداع «فرنسي» من وحي شهرزاد يضم إشارات العصر وتطلعات القراء : شهرزاد «تبدو» كأنها قرأت هرويد وكلود برنارد. الرحلات في بلاد العجائب تتضمن «تفسيرات» أنثروبولوجية، دقة الشرق وتناقضاته : حب المخامرة والتواكل، البدخ المفرط والفقر المدقع، نبضة الحياة التلقائية التي تفتقد الحضارة الأوروبية، النظارة المتجددة التي تروى حنين القارئ للزمن الأسطوري، ثم - وهذه كانت من النقاط الحلاقية الجوهرية - تضخيم الجانب الإباحي في البياض

باعترافه - يحتفظ بـ «ألف ليلة وليلة» ضمن الكتب الأثيرة المجاورة لقراءته. وأعتقد أن أنثريه جيد لخص الموقف حين قال إن:

«أسماء الكتب العالمية ثلاثة، الكتاب المقدس [يقصد العهد القديم والعهد الجديد]، وأنشعار هوميروس [الإلياذة والأوديسة]، وكتاب ألف ليلة وليلة»

لقد تحولت «ألف ليلة وليلة» بعد ما دروس إلى جزء من «التران» تتلوه الأقبلام بالترجمة والنقد والدراسة والاقتباس والمعالجات الجديدة، بل يتم الرجوع إليه والاستشهاد به في الكتابات النقدية التي تدور حول

فن القص وتطوره . وفي العشرين عاما الأخيرة تنكلت في باريس مجموعة من الباحثين من مختلف الأعمار والجنسيات والتخصصات، يحملون معا في هذا المجال، وعلى رأسهم كلود بريمون وجصال الدين بن شيخ وأنثريه ميكيل الذين أقرأوا المكتبة الفرنسية بترجمات ودراسات جديدة سبق أن قدمنا بعضها على صفحات مجلة «فضول» .

هذا بعض من، كل فما زالت شهرزاد تجرب العالم سافرة أو متخفية، تلهب عيال الفنانين والأدباء، بل النقاد . وأنا لا أقصد النقد الجاف الذي يستغرق فهمه على القراء، بل النقد الذي «يشري» النص ويفتح أمامه آفاقا جديدة تجذب إليه المزيد من المربين!



رقي الناس المصرة

١٠٠ - مجموعة قصص - كتاب الرابع رقم ٣ - سنة

كتب شهرية مصدر عن وابنة الكتاب السيد وليد

١٠٠٠ صفحات - دراهم ١٠٠

من وبرة الاقاصيص التي تشر هذه الايام ، فان
المقادير لهذا الفن تاتي الكثير من الاسف
وحية الامل بعد اطلاعه عليها . ونظرة واحدة الى هذه
الظاهرة تدلنا بتأكيد ان هذا الانتاج القصصي ما هو الا هوس
له شبه كبير بالامراض الحسية . ذلك ان الادراك الفني لحل
كتاب الاقصصة عندما يكاد ينعدم بصورة ، يترك
وهذا السوء الحظ حق ، اذ ان كتابة الاقصيص من شئ
الدون في العصر الحاضر ومن اشدها احياحاً الى فهم عميق
وادراك واسع لطبيعة هذا الفن ولحمايه كغيره

وقد ساورني رعدة منذ زمن في نقد الاقصيص التي تشر
واسي بحث ان اصنع عليها ، غير اني خدمت بأمرم بخطرتي
بأن ، هو ان غلبه هذه الاقصيص معدوم القيمة الفنية قطعاً
والمر ، ان يترك كتابها من غدي ، وفي
هذا الوقت ، نأش هدي . شجرة حلات ،
من كتابي ، من رعد ، في ان يحبه ،
معدوم جد ، سعد حو به سجن وفي الس

وشوقي امير الشعر ، لم يكن لاحبه ثمة لمس فيه معي
الانلازم بين حياة الشخصية وحياة امية ، وفيها من
الاحداث ما يصهر الشخصية ويتصورها او تخلقها ، ثم تجرب
عميقة ، وذلك كان الانحاء الى دراسة القصيدة حدي على

من در ، في شعر وفي صور ، في شعره ، وفي
في الفصل الثاني من الكتاب الثالثة لم يسبق ان عيها الاداسون
في الادب العربي عنابة اكيدة غفصة ، وتلك هي تسجيل بعض
اسودات التي امكن حصولها عليها من شعر الشاعر ودواسته جانب
من الجهد الواعي في التنقيح والصبغة ، ولا شك ان هذا هو السبيل
الصحيح للاطلاع على كيفية الابداع الفني في القصيدة والمسرحية .

وقد ظل الكتاب يحو هذا المعنى التطوري الثامني في
في شكل القصيدة وموضوعها من وبه الى نهايته (ومن ثم
كان الفصل الثالث في المؤثرات التي تحكم في القصيدة من
حيث الشكل والموضوع واثرت فيها دفعاً او شداً) ولكننا
في سجع هذا التطور نفتقد ثلاثة موارها وهي الترس الدغني
لقصائد الشاعر ومسرحياته ثم ما يترتب على هذا الترفيق من
اثر للس في شعره ، ثم ان انجبه شوقي الى الشعب والى العروبة
درس مفصلاً عن كل مؤثرات هذا الشعب ، وفيه
ويطعم القوم ، ودعوة الى لعبي ، في
ففي عمق هذه الوحي او سطحيه .

انني عاصرها شوقي ، وفي المرات ، في حبيب ، ج
كثير من تقاليدنا يكن صف شوقي وتردده وضميرابه ويحب
فيه قول الدكتور صيف ، انه لم يستطع ان يصل الى الغاية المرغوبة
من التعبير عن هذا الشعب الحزين ومهجته ويحبه من انقاد
علاظ ، وقد يكون في ذلك ما يفص من عبقرية شوقي ولكنها
الحقيقة ، فقد عاش عاجلاً على السطوح من حياة هذا الشعب ، فتعلق
فيه بوطنياته وتعلق باز حاله ولكنها لم ينفذ الى سرائره وباطنه .
وعندي ان العيب ليس في شوقي وحده ولكنها في طبيعة
ما تسمية (نهضة حديثه) مجادعين بذلك انفسنا ، متعائلين على
حساب حذقنا الباهتة المستعمدة لمعادلة ، وليس كل شعر
يسبق قومه ويها في الاحساس التنموي على معاصريه ، وشوقي
احد اولئك الذين يعيشون في ظل ومنهم ولا يتعدونه ، وكثيراً
ما يكون النعائم الى الماضي اقوى اثرأ فيهم من كل ما يجري
له الحاضر او يطوي عليه المستقبل

كلية الخرطوم الجامعية - السودان احسان عباس

دار المعارف مصر

تقدم لطيفة المدارس تجميع

١٠٠ ج

٨٠

١٣٠

١٠٠

حرف تبارك

حرف قد سمع

علم الاسندة

محرد عبد حمزة وحسن محراب

ومحمد احمد بر الو

نطلب من المكتبات الشه

ومن دار المعارف بيروت

سنة النسخي - شارع السور

١٠٠٠ ج - ص ١٠٠ - ١٣٦٦

دراسة في بنية النصّ الإحيائي

تيسوف والذاكرة الشعرية

كمال أبو ديب

أود أن أعتزف ، بلينا ، بنى لست باحثاً شولياً لكن هذا ليس بالضرورة اعتزازاً سليماً ، بل قد يكون فيه دلالة محظية عاماً . فذلك أن المسألة التي تفصل الدارس عن موضوع دراسته قد تسمح بقراءة طريقة لا يمتها المهرق والتقليد النقصى والشهرة . وإذا أحاول قراءة نص لشوقي ، فإنني أدخل عالمه كما أدخل عالم أي نص بكر ، دون قيود تفرضها المرحلة التاريخية ، أو الأعراف النقدية السائدة . وقد يكون لهذا الدخول البريء مساره ، وقد يؤدي إلى مظاهر إختلاف ، لكن مزينة الكبيرة هي أنه يسمح بوضع النص على مستوى النصوص الأخرى التي يعيشها الدارس في العالم ، والاقتراب منه بروح الرغبة في الاكتشاف التي يقربها من كل نص جديد .

البارزة لتأثير للذاكرة الشعرية ، وهو الوجه الذي تتناوله بالتحليل الدراسات النابعة من نظرية التأليف الشمسي (Oral Composition) كما بلورها ميلان باروى وفلبرت لورود ، حيث يتم البحث عن الصيغ (Formulae) لتكرره في التأليف الشعرى الذى تشكل فيه الذاكرة «عالية الأساسية» وأود أن أؤكد أن تجاوزى هذا المستوى الآن لا يعنى إلقاء لأهميته ، فهو دون شك على قدر كبير من الأهمية . لكننى أختار العمل على مستوى أكثر عمراً لأن الإشكالات التقليدية والصعبة التي يسمح العمل على هذا المستوى العميق بإثارتها ومناقشتها تبدو لي أحسن دلائل من جهة ، ولأنه التصاقاً ، من جهة أخرى ، بعمل الشاعر الذى أدرسه - شوقي - والشعر الحديث بشكل عام .

٢

يسبق النص مشكلاً شبكة من العلاقات بين أطراف عدد من التنايلات الصدية - أبرزها ثنائية (الزمن / الذاكرة) . فالزمن هو

بهذه الرغبة في الاكتشاف ، أتناول نص شوقي

«احتلال النهار والليل ينس الذكرا في العبا وأيام أنس

محاولاً اكتشاف بنية ، وعمليات العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية فيه ، متناولاً إياه بذاته ولداته ، ومتجاوزاً نموذج تاريخي وهو «صينية» البحري - في المرحلة الأولى من الدراسة على الأقل - وهي المرحلة التي سأعرضها الآن . وقد يبدو مستغرباً ، إذ أتناول بالدراسة دور الذاكرة الشعرية في تشكيل بنية النص ، أن أجادر بلحج الأساسي للذاكرة وهو النص المعارض ، لكن هذا التجاوز مقصود ، معرض لسبب البحث عن جريئات التأثير لدى يمارسه نص المعارض على النص المدعى بل كتناه العلاقة بين التجربة الفردية وسياكرة الشعرية على مستوى أكثر من هذا المستوى القريب

ورد أجادر هذا المستوى القريب ، فإنني ترك جانباً أحد الوجوه

«صدية» خفية، بل ثنائية معقدة يؤدي كلا طرفيها (البهار والليل) الدور نفسه في خلق فاعلة الزمن التدميرية. بل إن الانقسام الثنائي في النص ليتجاوز ذلك كله إلى لذات تقسمها التي تبدو متقسمة إلى الذاكرة والقلب. «الذاكرة معقدة» تحتاج إلى منه خارجي، أما القلب فإنه عرضي، معقدة النص بالوحش

شُمتطُز إذا البوحش رُتت أول الليل. أو عوت بعد جرس رابع في الضلع السفلي لمن كملنا نرد شديدهم بعض

يبد أن القو الحاد للثنائيات الضدية يصل، فجأة، لحظة «تكسار» تُعقد المركز التصوري بنص تناسقه الداخلي ووحده، إذ نص القصيدة الثنائية الضدية الأساسية (فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التي تحاول تجاوز الزمن) تؤكد أن الذاكرة كانت دائم في ذروة حصرها وطقتها على لقل، وتنتي بذلك فاعلة الزمن نهائياً. ويحدث ذلك في البيت

شهد الله. لم يلبأ عن جفوني شحظه ساعداً. ولم يخل جنى

الذي يهسر بعده صور نوح المينة بالحيوية والحركة والتمتعيل لطبيعة والإنسية وتنشأ مشاركة حادة في النص بين بعدين **متصين**: هما التجربة الفردية وسلطة الإنشاء التزائي. ذلك أن التجربة الفردية تبش بالماضي، زماناً ومكاناً، بالوطن وصوره، وتفاصله، وحيوته، وجاله، ويخرج حتى لا يتفزع الوطن عن الحلق فيه لحظة واحدة، أما الإنشاء التزائي فإنه يولد تصوراً بلاغياً لزمن مستق بصورة كلية من تراكم التصورات الجماعية للزمن وطافته التدميرية. وهكذا يسقط النص في أزمة داخلية. في بوترة من غلط جديد يختلف عن التوتر الذي كان قائماً فيه حتى الآن، وتربشاً من شروط عملية الإبداع ذاتها، ومن العلاقة المتصورة بين الحلق الفردي وبين لغة الجماعية. وهي أزمة متجاوز أو تظهر أن النص يكتمل دون أن يستطيع تجاوزها أو تقديم توسط (mediation) بالمعنى الذي يقصده كلود ليفي - شتراوس، حينها

٤

الزمن: الذاكرة الشعرية

يطغى على النص، كما أشر قبل قليل، تصور الزمن نتج من مديع الرؤيا الطاغية في «تراث» الشعرى العرف. فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لعظمة أوحيد إنساني أن يتجاوزها أو يسحو من فكها. وحركة الزمن حركة نحو القضاء قد يحدث في سياقها أن يبي الإنسان وشيد، لكن كل ما بينه وشيده باطل وقبض لربيع ومن السباب الأساسية للتعامل الشعرى التزائي مع الزمنية أن هذا التزائي يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن، مستخدماً صيغة تراكمية من الخط: كل شيء قادم، أحمد قادم، وعلى قادم.

فاعلية تدميرية تحور الذاكرة وتلغيا (اختلاف البهار والليل ينسى)، ولذاكرة تزوج إلى تجاوز الزمن، يسجاً، حين يسجز عن الفعل الذاتي، إلى منه خارجي يتمثل في ضمير المتني (الأكرا في الصبا وأيام أنسى). ومن الحل أن النص «ينسى» ذو دلائل: فهو يتناول «عام (الإنسان) والخاص (الأنا)»، ويمكن للجملة أن تُقرأ: «اختلاف البهار والليل ينسى كل إنسان» ويسعى. ولذلك تطلب الأنا من الآخر أن يستعيد لحظات الحيوية التي غابت في طيات الزمن. ويبدو حتى النيان في تأكيد التدميري إلى لابقاظ في البيت التالي حين تطلب الأنا لا ذكر الصبا فقط، بل وصفه، أي تقديمه بصفة تعصبية أكثر محسوبة، وحضوراً، ويطلب لزمن الغائب ما يمكن أن سمحه «الحركة المصادرة» أو «انعدام القيقص» لحظة المصادرة. فهو «ملاوة من شباب صُورت من تفتتات ومس» تتجاوز الواقع إلى الحلم والخيوس إلى المتصور، وهو هجر بحوية «يصصف كالصبا النعوب» ملياً بالخلوة ولدة الاحتباس للحظات باهرة من الدهر

ويسعى لراه لحظة الحيوية استغلال علاقات الشكلية القائمة بين الزمن المدمر - الصبا - وبين تجديده لذروة الشجر متشعبة بالصبا كما يعنى حسن الإغناء والطبيعة الخلمة بنشب التتابع الصوفي للشيء والصداد في **الأبواب الأربعة الأولى** (يسى / الصبا / أنسى / صفا / صورت / تصورات / من / عصفت / الصبا / منة / علس / سلا / مصر / سلا / نسبا / الموصى) والصوت القريب (الذكر - لدة، الزمن) وعملية الأبيات لأربعة التي تشكل الآن بيه صوتية متميزة بجورى كلاً القصيدة الأسليبي، دلايا

في البنية الصوتية والتصورية الواحدة منع الآن محور لفاعلية الخارجية (الزمن) التي تمنح الزمان الدخلى (الصبا، الشيايب) كما تمنح المكان (الوطن) ويسج في الوقت نفسه محور الفاعلية الداخلية التي تشكل قبض فاعلية الزمن، إذ تعمق استمرارية المكان في الذاكرة والقلب (الذي لم يسل على مهر ولم ينس جرحه الزمان).

ومن الشيق أن نلاحظ أن التركيب الصوتي نفسه يحسد الانقسام القائم بين الزمن والذاكرة، إذ تطن أصوات السس والصداد في الحمل التي ترتبط بالصور لصتته في الذاكرة دون صورة الزمن.

وتستمر القصيدة في اكتناه علاقات الصداد التي تؤسسها بين العام / خاص، وبين الخارجي / الداخلي. فدليل أنسى، نكها في حالة أنما تريد لقلب رقة وتدخل القصيدة في الوقت نفسه سلسلة من لثنائيات الضدية الأخرى: الأب ليس غيلاً لكنه الآن مولع بلطم والجس، السوح حلالٌ بظير لكنه الآن حرام، لدار حق بالاهل لكب الآن ملك غيرهم، الخلد مثبتي التزوج، لكنه لا يشمل من الوطن. وتعمق هذه الثنائيات في تانها وتكاثرها حدة التوتر القائم في النص منذ لحظة تكوره. ويبدو فجأة أن اللفظة التي اصبح بها النص **اختلاف** ليست احتياطية - فالاختلاف هو روح حركة النص حتى الآن (رغم أن اختلاف لبهار والليل لا يمثل ثنائية

وعتية -

«مئة من كوى» وطيف ليل وصحا القلب من ضلال وهجس
وفلا النار ما بها من قيس وإلا القوم ما لهم من عُجس.

بعد أن تكتمل صورة العظمة المصية ، ويعود النص إلى الحاضر
المتهدم

بوسعنا لأن أن نصف بنية النص ، بأنها تتشكل من ثلاث
شرائح مكونة هي

١ - صراع الزمن / الذاكرة ، وصورة الوطن في اللحظة الحاضرة

٢ - مواجهة العالم التاريخي

٣ - عودة صورة الوطن محمداً البعث الذاكرة وانتفاءفاعلية
الزمن

وسأقدم الآن دراسة وجيزة لكل من هذه الشرائح ، ثم أدقش
العلاقات التي تشكل بينها

٤

تمتلك الشاعرة نصية الأساسية في النص (الزمن / الذاكرة)
حسبها باروقة تحسكس على انبساط اللغوية في صور متعددة ، هي «ب»
مثل علاقة هي قوة فاعلية ودات متفعلة ويتجلى هذا التصاد الحد
في الأبيات الأولى من القصيدة ، إذ يمتلك اختلاف البه والليل
يعمل لشمته في حذرتة على إحداث التباين (اختلاف النهار والليل
يسمى) ، «ما لك كره في» تبدو عسجرة عن الفعل ، سببية تماماً ، كما
يتجلى في استعانة الدت بقوة حارجية لابتعاث الذكرى (الذكرى
القلب : وصفاً لـ) «كأن الذات تجلس أمام شاشة بضاء معجز
عن ابتعاث الصور عينا فمسجد هي يعرض عليها صور للاصح .
وتتعمق سلسة الذات في وصف ملاوة شباب مصفا ، إذ تستخدم
صيغة المبني للمجهول «صورتي» ولفظي «التصورات» والمبس «التي
تحتوا من الفاعلية الحقيقية» وحتى حين تنسب الفاعلية إلى الذات
فإنها تحتل ، في الواقع ، وجهها من وجوه الانفعالية «هل سلا القلب
عها ؟» «كل مرث للذي عليه رقي» ويتجسد هذا المعجز عن
الفعل في صورة حاده في الأبيات التي تنقل تجربة نفس . إذ يتم
ذلك بشفة تكاد تكون مسلوقة من أي قدرة على المصية . تستخدم
صورة الطير الذي يحوم عليه دوحه ، والأهل الذين يستلبون
ديارهم ، في صيغة أقرب إلى الاستسلام هي صيغة الاستهزام
«أحرام على بلايله الدوح» التي تصل حد الصراعة تقريباً في البيت
ديا امة الم ما أبوت بحيل ماله مولوا جميع وحسب . ومن الدال أن
صيغة الاستهزام تعنى على المقاطع التي ترتبط بموقع الدت من
الأحر طعينا حادا . وحتى حين تعمل لقصيدة في لحظة تأكيد
الذاكرة ، فإن هذا التأكيد يتجسد في لغة تنسب الفاعلية لا إلى
الذات بل إلى ما هو خارج دات

وصد الله غايو... الخ . كأن هذا الإدراك لكونية الزمنية وقدرتها
على سحق كل شيء يتحول ، في النهاية ، إلى مصدر قوة خفية على
تحملها ، إن لم يكن على تجاوزها فعلاً . وهذه الصيغة طاعية ابتداء
من امرى القيس وانتهاء بشعر . «لعمري المتأخرة قبل شوق . وتتجلى
الصيغة المذكورة في موضع مركزي من النص موضع المناقشة بعد أن
تبرز القصيدة عظمة ماضي مصر ، وشموخه على الزمن في الصور
التالية

«لصية المنظر في ثراه صيا والليل كواعبا غير حس
ركبت صيد الحاضر عينه لنقد . وطعنه لفرس
فأصابت به المائل . (كسرى) و(عزلا) و(الغمرى للفرس)»

فرغم هذه العظمة والشموخ ، يتضح ماضي مصر لقوانين الزمن
المعمر ، الذي كان طوقه قد وضعه بأنه يسلك بزمام الإنسان في
يده ، يشده حيا يشاء ، وينتق إلى النص الآن لصفه بلعه مربية

ولبالو من كل ذات سوار طعت كل رب (روم) و(فرس)
سعدت بفلال فؤداً وملت عتجراً يتداند من كل فرس
حكمت في القرون (حويو) و(فلا) وملت (واللا) ولتوت (بمس)
أين (عروان) : في المنظر أفرس أسوى . وفي المصاريب كسرى
سلمت شمس . فرد عليها نوحها كل لقلب الرأى لطنس
ثم غابت ، وكل شمس سوى هاتيك ليل . وتطوى تحت وسر

ويمكن أن توصف الصيغة التي أنالشنا بأنها صيغة توليدية
(generative) أو بركات أدق ، بنية مولدة فهي قادرة
على الاستمرار ، عن طريق تكرار الصيغة وتبديدها . نحن نأدج
أخرى من العظمة تنصع في النهاية لدعابة الزمن التدميري . وهذا هو
ما يحدث في القصيدة تماماً ، إذ تناول شريحتان تتناولان تجسيدات
العظمة في الأندلس العربية ، بعد مصر ، ثم انحلالها أمام ضربات
الزمن الحادمة ، وبهذا التطور ، تحقق القصيدة البية المولدة التي كت
قد وصفنا بأنها بية قراكمية تتبع من الليل إلى تأكيد كونية الزمنية
فما يصدق عن مصر يصدق على قرصه ، ويصدق على احمره
وهكذا... ولا يفصل هذه الصيغ للتكررة سوى مؤثر خارجي
يمثل في حودة الذات إلى ظهور بصورة شمية ، مستخدمة أسلوب
الحلم ، أو العكس ، أو الفظن الذي كان البحري قد استخدمه
ييد أن الممارسة بين أسلوب الاستخدام تظهر أنه الحلم والعش في نص
شوق لا يبعثان دوراً عسويا في النص ، ولا يشكلان مكوناً من
مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخي ووسيلة
لإحداث نقطة الزمنية من الحاضر إلى الماضي «العودة من الماضي
إلى الحاضر» كما يبدو في ورود الحلم والعش في شريحة التي تناول
قرصة بادئة بـ

«وكب البدر عاطري في لوانها فأن ذلك المسمى بعد حلس»

فجسدت له القصود... ..

«شهد الله لم يهب عن جلود شخصه صامعاً، ولم يخل حسى».

لحظة تلي فيه .

وعند المركز الزماني تصوراً للزمن بوصفه فاعلية فعلية : لوظائفه والحدود ، حركة غاء واكتفاه ثم حركة ذبول وانكسار . وتتجلى هذه البنية المكتملة للشرائح في تجليات أوسع : أولها مصر ، وثانيها بتومروان بصورة عامة ، وثالثها قرطبة ، ورابعها الحمراء . وهكذا يتشكل هذا الجزء من بنية القصيدة من مظاهر الوجود التاريخي تتعدد جميعها في منبعها وفي اتجاه مسارها . بيد أن النص ، بهذه الصورة ، يتأخر تماماً فاعلياً متغلباً من العام إلى الخاص ، ومن اللحظة الحاضرة إلى الزمن الماضي . ويسبق كل شريحة مؤشر لغوي ودلالي واضح هو عروة النص إلى صوت الذات الفردية ، باستثناء الشريحة الأخيرة (الحمراء) التي تقدم مباشرة بعد قرطبة ، لكنها تحمل مؤشراً لغوياً متميزاً هو صيغة «من حمراء» التي توضح عن منظور فردي يستل في صيغة الاستغالة

تبدو حركة نحو الشريحة الأولى انكسارية مضطربة فهي تبدأ في اللحظة (x) التي ترصد مصر في ذروة من الجمال والحيوية أولاً ثم إلى اللحظة (y) التي تغل انكساراً حاداً ، إذ تبدو اجيزة ماتراوات تروح على عظمة ماضيا لكن هذه الحركة سرعان ما تنقلب لترصد عظمة مصر حاضرة في لحظة اندروية وعوها إلى عذبة تحتاج بمثل ذلك العالم الأخرى وحدة تنقلب هذه الحركة المساعدة إلى حركة تازلة ترصد أسوار العظمة أمام فاعلية الزمن المعبرة التي تعصم الآن لتصبح كومة تنال خوف ودار ووثاقا وعسا .

ويظهر هذه «صيغة التكرية صيغة خاصة تتناول بين مروان الذين كانوا في المشرق عركاً أمورياً وإلى المغرب كوسيا» وتصبح الحركة هنا سريعة تصف «الظلمة والانكسار والابتعاد ثم الذبول في أبيات ثلاثة فقط ليورد بعدها الصوت الفردي فيشكل المحصل الذي أشير إليه في مكان آخر ، والذي يحدد وعي الشاعر لدلالة مواجهته للعالم التاريخي وتكون هذه دلالة فعلية شعاع تارستها القصور عليه ، كما كان إيوان كسرى قد وعظ البحري .

وتبدأ بعد هذا التعامل السريع مع بين مروان رحلة حكمية تكنه ماضيهيم . إنجازاتهم وانتشارهم : حركة عوهم من قرية لا تعد في الأرض» إلى مملكة يحكم العالم ثم روالهم بناء ومشر

يكتمل تصور العالم التاريخي في إطار الخاتمة القصيدة : اللحظة الماضية / اللحظة الحاضرة متجسدة في بعدين : الازدهار والحيوية / الذبول والانقراض . فالنبي القرطبي الذي تلمس فيه عبوة الدهر عشم الشاعر كان «قرية لا تعد في الأرض .. تحمل الأرض أن تحم ولومى» وذروة لقوة والعظمة والسلطة ، لتعود الإنسان في العالم (الناصر نور الخسيس يتزل الناج عن مفارقة (دون) وعلمى به جيب البنفسج) بيد أن القرية في اللحظة الحاضرة «ماها من أتيس والقوم ملغم من محس» . لكن الصورة تنقلب فجأة ، تصبح

فالفاعل استيق هنا هو الخارج (شخص الوطى) ، وليس للذات من دور سوى الانطباع به ، والقفل المنسوب إلى الذات فعل لازم لا يحد إلا أدنى درجات الفاعلية (يخل) . وتكسب البنية اللغوية دلالات أعمق إذ تدرك أن الفعل الطاغى الذي يسب إلى الذات هو «أرى» وهو أقرب درجات الفاعلية إلى السلبية إذ يقتصر دور الذات منه على تسجيل للزيات بصرياً دون إسهام فعل في خلقها (الأيات) . وكانى لوى الجوىة ، وأرى النيل ، وأرى الجيزة) .

وتبدو هذه الطيبة السبية للذات حتى في الشريحة البائية من القصيدة : حيث تعود صور الوطن ناصعة ، إذ إن الصيغة التي ترتبط بالذات هنا هي صيغة المبنى للمجهول

«كفيت العرسى بظلك رهاف».

ولا يخرج عن هذه القاعدة سوى استثناءين هما القملان

«وباه ، «شد» في الصارة»

«بدا أن رهاف واشهد عرسى».

يبدأها ببركان لا في سياق الذاكرة المصادفة للزمن ، بل في سياق آخر مختلف تماماً وسابق على بشرة علاقه البصاة بين الزمن والذاكرة لأنه يمتد إلى عالم العتولة والفسا ، وهكذا تتجسد صالة فاعلية الذات في البنية اللغوية ذات ابتداء من مدرة الأعداء عامة في الشرائح المتعلقة بالذات ، وانتهاء بكون معظم الأفعال التي تحدث مرتبطة لا بالذات بل بقوة الزمن التدميريه ، بيد أن تجهيز الأسمى يتم على صعيد الموقف الذي يتخذه الذات من كلال التجربة الفردية (النفي) والعالم التاريخي ، فوقعها الأول ، كما أشرت ، أقرب إلى الصراحة والاحتمال ، أما موقعها التل فغير موقف «للتأسي» الذي يرى في التاريخ وسيلة لشعاعواالاتماظ . وفي كلال الموقف يتجلى غياب باهر ، للقاعدة الإنسانية ودورها في صنع العالم . ورد سجل هذه الحقيقة ، ندرك بوضوح كيف تنعكس في علاقة الذات بالإنشاء التزائي والذاكرة الشعرية : وهي أيضا علاقه منفطة ، مطلقية تستسم فيها الذات لطيفات الإنشاء التزائي والذاكرة الشعرية دون أن تخضع لمعطياتها للقوى الفاعلة في تشكيل التجربة الفردية ولقتها وصورها وحيث تتجلى هذه التجربة فإب لا تبدل ولا تصوغ ، بل تعيش مستقلة ضمن بنية النص ، موازية لمعطيات الإنشاء والذاكرة الباعين من التزائ .

يتشكل العالم التاريخي من عدد من الشرائح التي تتأخر من مركز رؤوي واحد ، ثم تتسع في حركة تشبه حركات حلقات الغاء البهر

حق تثبت فيه صورة الحياة :

نكسب لئاء في الحياض جياها يستعزى على لراب سلس

لكن هذه الطبيعة الضدية تلقي فجأة ، ليطغى جس الموت
ولانبار ، ووحداية البعد في رؤيا الزمن وعلاقة الإنسان به :

أمر العهد بالجزيرة كلفت جد عرك من الزمان وفارس
فولما تقول : راية جيش بلاد بالأس من أسروهم
ومساجلها عقابيد ملك ياهها الوارث المصنع يطس
صرح المقوم في كقلب سم عن حطاف . كموكب الدفن عروس
ركبوا بالبحار نعتاً . وكانت تحت آياتهم هي العرش لمس
رُبَّك بنظر هادم . وتجموع لـمـشـتـر . وعمن لمس .

وتستقر تجربة مواجهة العالم التاريخي على بعد واحد هو بعد
الزوال ، ويستقرى الشعر عمة التاريخ يراها عمة أخلاقية صرفاً

صورة المس هـ . لا نلقى حـسـن . ولا نرى لمس
ولذا عا أصاب هباج لرم وهي خلق . فإنه وهي أين

ويبدو . صجأة . أن مركز الشجرة قد تحوّل غلخلة حادة ، وأن
الزوايا تقف وراء نفس تنقلب من رؤيا صلبة للعالم التاريخي إلى
رؤيا لوجدانية البعد فيه وبطبيعته المستمرة ذات الدلالة لو حدة وهي
دلالة أخلاقية بحدوة

وفي الشريعة الأخيرة من النص ، يبرز الوطن في سلسلة من
الصور الناصجة ، المليئة بالحياة ، ويبدو الذاكرة قادرة على استحضار
الماضي . ويتنق من القصيدة شبح فاعلية الزمن المدمرة ، وتقدم هذه
الشريعة في ثلة الماضي ، كما هو جلي في الألفاظ
«تولت» كسيت أفريقي ، واشتد هوسى . ويبدو الماضي
حاضراً حقبوا ماهرأ ، بدءاً من الطلوة ولصبا حتى اللحظة
الحاضرة ، كما تبدو تفاصيل المكان ناصعة أيضاً : «تولت كالخلد
ظلاً ، وجى ثانياً ، وسلسل أنس .» وفي الوقت نفسه تتبلور صورة
الزمان أيضاً في «محسات الفصول» التي لا تعرف القبط صيفاً ولا
البرودة القارسة شتاء . ويبدو اعتدال الزمن الآن ، والتناغم العميق
في مكونات المكان (الظل والحنى والسلم والثلث السهل ،
والخلد) مجليا للتناغم الذي ينسرب إلى الذات الشاعرة . إذ تصل
القصيدة لمرأها الأخير ويعني التوتر الذي كان قد طغى على النص
بدءاً من تجربة الانقسام عن الوطن ، ومروراً بتجربة مواجهة
التاريخية . وهذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرف لثانية
ضدية أساسية يمكن وصفها في إطار الانقسام / التوافق ،
التوتر / التناغم ، فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التي تلغى فاعلية
الزمن ، الغياب / الحضور

وليس ثمة من شك في أن هذه الحركة مجيد لتجربة الفردية ، لعالم

سحطة الحاضرة مكتبة بوجود رائع ، بلغ «سجم دروة» وجود من
المزم الذي تسبح التواظف فيه . ويزداد التباس الصورة إذ يرصد هذا
بوجود المزمى وقد كساه الدهر ما اكتسى المذهب من قوز ووسس
وتختلط «سحطة الحاضرة» بالماضي العظم ، وبها كم لزيت لعلم واحد
الدهر . واستحدثت حلمس ، وتنتهى صورة الوجود التاريخي ، لا
بالاندثار والغطاء ، بل بهذا الجبال الزاهي والحضور الباهر للحياة .
«ويمكان المكتاب بفريقك ربا وزده غالباً ، فتلفر للمس»

ويتداخل الحضور بالغياب ، وتلتبس الصورة التباساً هائلاً .
دون أن عل أزمة التمازج بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية
بصورة فعالة تهي على بلورة رؤية جنية للتاريخ

ويتعمق هذا الالتباس في صورتين متبعتين : صورة مصرى
الأعمدة وقد كسها قرة الدهر ما اكتسى المذهب من قوز ووسس ،
وصورة استمراد وقد «جلت بشار الدهر» كالخروج بين يرم
ونكس : «إذ إن كلنا بصورتين تقف على حافة الوجود» في لحظة
الاحتمال والإمكانية ، ولا تحمل وجوداً مستمراً هائلاً . فالغيب
المكتسب بالفتور والتماس قد سقط في النوم ويغلب الكرى ، وقد
يسبب الكرى ، وقد يطلب التماس فتفتحه العظمة . والمخرج ليس
وصفاً هائلاً ، فهو إمكانية للحياة ، لكنه في أن واحد إمكانية
للموت (يرى يرم ونكس) . ويستمر النص في الحفاظ على لحظة
الاحتمال هذه : فالخمراء هي حصص عرطة وفار بين الأحمير من
«عقل ويقتل مس» ، وهي تقف أمام «نسى شير» الذي يعطيه
التلج فيبدو في عصاب برس والعصاف هي حلاله لخصي
منه برس . وحل هذه الصفة في صمغ أزل ، لكن هذا الصمغ لا
يحمي الموت بل يحمل دلالة صدية ، فهو شيب ، لكنه شيب يملك
القادرة على البقاء . والبقاء هو نفس الحياة لا الموت ، وتسير هذه
الطبيعة الضدية للمعمد في رصد شاعر لفاعلية الزمن في : فقد
(مضى الموت فيما مضى النسي في دار عرس) ، «(الموت في الحياة)»
وما إن تبدأ صورة الموت بالظهور (هتكت عزة الحجاب / عرصت
تحت الحليل عبا / ومغائر على الليالي وضاء لم تجد للعنى تكرار
مس) حتى تتفجر الحياة في هذه العرصت التي كانت ميتة قبل قليل
(لا ترى غير والفدين على التاريخ ساعى في حشرع ونكس / نلقوا
الفرق في مضارة آس من نفوش ، وفي عصاره ورس) . وتتحول
الخمراء فجأة إلى عالم من بدالات طبيعة بالحياة والازدهار ومجيد
للقادرة على البقاء

وقباص من لا زودد وتير كالربا القلم بين ظل ونفس
ومضطوط تكفكت لسمحاق ولألفاظها بأوسن نس
وحين يرصد نص عمن السباع فإنه ما يكاد يرصد من حيث هو
تجديد سموت

ونرى عمن السباع علاه مفرق المقام من لئاء وعمن
لا التريا . ولا جوارى التريا ينسرن فيه المراتب
صرصر قامت الأسود عليه كلمة المظفر . ليست نص

الذات المعلقة المسائلة ، للعلاقة التي تنبش بالحياة والدقة بين الذات والمكان ، وهي بذلك تنتمي إلى مايع الشعر الوجودي ، شعر التوفيق الانفعالي والمعاينة لأزمة الوجود . لكن ذلك لا يلغي سؤالاً يفرض نفسه على الدارس والملاح هو :

ما العلاقة بين هذه الحركة ، هذه التجربة الفردية المتميزة التي تحمل الشريحة الأولى والشرعية الأخيرة من النص ، وبين الفضاء الذي تم فيه المواجهة مع العالم التاريخي ، وهو الحيز الأعظم من النص ؟

هل يتنامى العالم التاريخي من صيغة التجربة الفردية نفسها ؟ هل يسمى هذه التجربة ؟ وبكلمات أخرى : هل هو تطور ضروري في بنية النص تبع بصورة حسنة من مكوناته الأساسية وشبكة العلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات ؟

٧

من الجلي أن شرايح وجود التاريخي لا تحتك محوراً واضحاً بنوع وتبورها ، ولا تشدها رؤيا مركزية للإنسان ولزمن والحضارت ، بل تشكل حركة قلقة تكاد تكون متائرة باستمرار وحسب ينضج هذه الشرائح ضمن البنية الكلية للنص ، فإن الأسئلة التي تفرض حينها تصبح أكثر صعوبة فهي تقع في إطار التجربة الفردية ، ذات اللهجة الانتمائية الطاعية ، وبقى محدد الانقسام عن المكان - الوطن - وصورة لوطي في الذاكرة وبقوله بصوره بطلان ، بعد جبال قبي بالحوية والحركة ، وبعد مأساوي غامر وتزداد القصيدة تعقيداً حتى يدرك أن الإطار في جبرته الهائل بطرح صورة للوطن ولعلاقة الذات به وبأحله مغايرة للصورة التي تطرحها القصيدة في مقطعها الأول أي أن الإصدار نفسه يشتر إلى تجربة مركزية ورؤيا محركة تمنحه التناسق الداخلي وتجعله منبع الرؤيا الكلية للقصيدة وهذه الصورة فإن النص يقف متفككا ، مقصرا إلى رؤيا طاعية أو انفعال طالع (كما كان يسميه كولودج) يفيض منها ويشكل حركة انتشاره من الذات إلى العالم ، من الداخل إلى الخارج ، من الحاضر إلى الماضي . بكلمات أخرى ، يفكر النص إلى حركة شكل استقطابية تحمله إلى حركة بين طرفي ثنائية ضدية متعددة وتحيل شرايحه التاريخية إلى حركة مصددة لحركة التجربة الفردية تؤدي بطبيعتها الضدية إلى حل التناقض القائم بين طرفي الثنائية . وقد كان نص "بحرني" ، على خلاف نص شوقي ، دلت بالصعد ، وقد بدأ بحركة اسير تشب في وسطها إرادة لتماثل . ليقدّم في ديوان كسرى معادلاً موضوعياً ، وجوداً رمزياً ، يتألف من إطار خارجي متألف ولب صلب بطن بالحياة ويسجور قاعديه برسم الدرمة وهذه الطريقة ، أدب تجربة موحده بوجود التاريخي إلى التوسط بين محرتين صديتين للذات الفردية ، وفي تحقيق توازن كان قد فقد . أما في نص شوقي فإن ذلك لا يحدث ، بل يبي النص مدسة من الشرائح التي تتحرز كل منها حركة قلقة في ذاتها ، ولا . ويستعنه في درجته كسرى عن المحرق التحريبي للنص ثانياً ومن هنا يستطيع ان

نظم كيف يبدأ النص بالصوت الفردي الذي يبحث عن تجاور للعلية الزمن للفترة (اختلاف النهار والليل ينسى) ، ليتسنى لا يهلا التجاور ، بل بالإشارة إلى وجود جماعي وإلى الدور الذي يؤديه الماضي في عمية التأني . وهذا الدور لا يمثل مكوناً أساسياً من مكونات تجربة الزمن ، أو تجربة الانغماس عن الوطن التي تشكل منبع النص

هذه الخصائص ، يبدو النص جملة لغوية ثلاثية التركيب تظفر إلى وشائج دالة تربط بين مكوناتها الثلاثة وبما يسمح باعتبارها بنية متكاملة مغلقة قائمة على قواعد تركيب (syntax) تابعة يشكل طبعاً من معطيات اللغة التي تولد مثل هذه الجملة عادة . بكلمات أخرى ، يحدد النص عملاً لا ميبيا unstructured ، تحترقه خليلة واضحة قد تسمح بالحديث عما يمكن أن يسمى بأزمة النص . بيد أن هذا الوصف ليس تقنياً ، ولا يعنى رفض النص أو بطلان دلالته ، بل يبدو لي أن أزمة النص غنية بالدلالات وأن اكتشافها قد يكون ذا أهمية كبيرة في دراسة شعر شوقي ودراسة العلاقة بين الإبداع والتأني الاجتماعية السائدة في المرحلة التي تشكل لب النص

ولعل أول دلالات أزمة النص أن تكون دلالة على العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية ، بين الإبداع والابتداء التزائي . بين لغة الشعر على العالم الداخلي واللغة التي تفرضها شروط قاصية الإنشاء التاريخي الخارجي محدداً

وسأركز الآن على هذا بعد من أبعاد النص في محاولة مبدئية لمناقشة مشكلات التي يطرحها

٨

فما تميز شريحة الذات الفردية بانفجار عاطفي مشوب ومحفول دلالية مشحوبه بالمأساة الفردية . وبالصورة الشعرية المتدفقة بالانفعال . فإن شرايح العالم الخارجي تبدو معقده بموصفه خارج الانفعال الفردي ومقولة ضمن شروط يكون الإنشاء التاريخي أي إنشاء النص الشعري في التراث العربي بأكمله . ويمثل دوره فيص الذات الفردية المقطع المستند من البيت ٢ إلى البيت ١٥ . وهو المقطع الذي يوحى . إشارة ورمزاً . بالمأساة الفردية (التي) ولحظة الشوب العاطفي . بقطة القلب الدائمة حباً وشوقاً إلى الوطن ولد الإيماء بالمأساة الفردية عن طريق الإشارة والرمز دلالة عسيمة عن عملية لكبح التي تتمثل في القصيدة بأعطائها ذلك أن النص لا يطور المأساة الفردية ولا يقدم تفاصيل عنها . بل يوحى بها بحدس تثيرها عن بنية النص كلها . إذ إن التزمير لا يستخدم في أي موضع من النص إلا في هذه الأبيات

يا أيمة الم - ما بولك يحيل ناله موباً مع عيس

ويكتمل المقطع بغائب المكاني - الوطن - بلغة - الانحصار والاحتكاك

«أصابت به البالد كسرى وهرقلا والمغرى القرصى»

وإذا يكتمل المقطع تبقى الذات الفردية التي كانت قد احتجبت من جديد.

بالمغزى لكل أمر قرار فيه يبدو ويجهل بعد ليس

ومن الشيق يحق أن هذا البيت يأتي في هذا الموضع القصص من النص طارحاً الذات الفردية من جديد ومقرراً أن لكل شئ قراراً يبدو فيه ويجهل بعد ليس. فثبت أن التصور المغزى لا يخدم غرضاً ظاهرياً في النص، ويمكن أن يستمر النص محله دون أن يفسر شيئاً على صعيد بنى السطحية. لكن البيت، على صعيد البنية العميقة، ذو أهمية حاسمة، لأنه يلور أزمة القصيدة الفعلية في تطورها حتى هذه اللحظة، وهي بالضغط أزمة اللمس والبحث عن جلاء، عن قرار يبدو فيه الأمر جلي، ما هو الأمر؟ ما طبيعة اللمس القائم ثم ما هو جلاؤه؟ هل الأمر هو تجربة نص؟ تجربة لنق داتها؟ أم واقع عالم الخارجى؟ أم هو لتوتر لقدام في بنية النص والذي لم يصل بعد إلى قرار؟ يبدو من تطور النص أن القرار هو زوالية العالم المرسوم في انشطار الوجود العظيم الذي يشككه العالم الخارجى بعديه الحاضر والتاريخى، الهوى والمفيع، الصالح والباقي. والقرار هو العناء.

عرب حيث لا يصاح طاف أو غويق. ولا يصاح لمس

ونأق هذه البشعة نجسد حاداً سيطرة الإنشاء الكى على للرؤيا العربية القديمة للزمن باعتباره فاعلية مدمرة، والحقيقة الوحيدة الحاسمة في الوجود حقيقة عناء والاندثار التي لا يمكن تجنب

٩٠

نقل التجربتان الأساسيتان في النص، على مستوى بنية العميقة له، متصليتي نقصاً لا شبه كامل. ذلك أن تجربة النقي لا تتطور وتعاين أو تجسد وتسمى من خلال تجربة مواجعة العالم التاريخى والعكس صحيح. بمعنى أن معيشة العالم التاريخى لا تنبلور أو تتنامى من خلال تجربة نقي. أما على صعيد البنية السطحية، فإن التجربتين تلتقيان في مفصل يحتل مركز الوسط تقرب من النص مثبلاً في البيت.

وعط البحرى ليوان كسرى وشفى القصور من عبد شمس ويستحق هذا المفصل شيئاً من العناية: فهو تجسيد للمستوى الواسع من العملية الشعرية في النص، قاصر عن كشف المطلق الأساسى لمعانية الشاعر للعالم التاريخى، وعن تجسيد العلاقة التي تصورها بين تجربته وبين تجربة البحرى، وعلى جلاء تصويره المحدد لطبيعة تجربة البحرى نفسها. فالعلاقة بين البحرى واليوان، في تجسيد الشاعر لها هنا، هي علاقة وعط (بمعنى واسع؟) وعلاقته

أنهم على بلاية النوح جلال الطير من كل جنى كل فلو ألقى بالأهل - إلا في حيث من للناصب رجس

وبهذا الإجماع، وبهذا الكبح، تمتع القصيدة من أن تكون قصيدة صدام مباشر وتفقد فرصتها لمنح بعد فكرى أو ثورى أو قومى، لتجربة الفردية لى تمتع بها أصلاً. وتعمق هذه الدلالة مقارنة السياق الاتصالي المحدد الذى يشكله المقطع كاملاً وبشكل خاص في البيت

«لمنى مرجل ولفى شرع بها في القنوع موى وأوى»

مع عملية التمييز عن طريق صورة الطير المرسوم من دخول دوحه، بكل ما فيها من كبت وتعمية وتجب لتسمية الأشياء بأسمائها، وينبؤ أبيات المير هذه على علاقة تنافس حادة مع سابقها الكلى، ويتشأ من ذلك بوتر داخلى صدى للقطوع والنية الكلفة للنص تترك آثارها جلية على القصيدة بأكملها. إذ تحقق القصيدة في الخروج من دومة الأسى إلى موقف فكرى نابع من التجربة الأساسية نفسها (نقى) لتصبح بصورة طاعنة استقره للمعابة التدميرية للزمن وللناسى بلداضى

٩١

يشكل لغائب المكاني (الوطن) بقبلاً مطرداً لحظة المخاضة (النق) وهو عالم تتناغم والجمال والتوجد بين الإيمان والحقيقة (حسباً أن تكون للنيل عرساً) (النيل كقول المصحف) (الآثرى في ركاية طير من عميل وشاكر فضل عرس). لكن هذا السام مشروخ بأداة نابعة من الشكل، أى فاعلية الزمن المدمرة

ولوى الخيرة الخروسة لكل لم تق بعد من مناحة رسر أكرت شجة السواق عليه وسواك الجراح حسنه جرس وقيام السخيل صفون شراً ويجردن غير طوق وسلس

يبد أن الطبعة، حتى في تجليها للموت، لفاعلية الزمن المدمر، تظل على علاقة ناعم وتوجد مع الإنسان فاعلية النكلى تبكى وميسر، وصجة السواق نوح عليه، والنخيل يصغر الشعر ويندبه

وهكذا، فإن العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى هي، في سياق الغائب المكاني - الوطن - علاقة تناغم مطلق. ويصل هذا ذروته حين يتحول وهي الزمان من نص لودى إلى تجسيد للجوهر لإنسان لمطلق:

فجعل حليقة الناس فيه سيج الحق. في لغير إنس

بل إن التناغم ليصل حداً بعيداً بين المكاني والزمان أيضاً: لعب الشعر في غراه صيا واللبالي كواصبا غير عس

هو يقصور عبد شمس علاقة شائعة (التطهير الذي تحدث عنه أرسطو؟) وبين الوعظ والشفاء قارق كبير دون شك. وسواء أقبنا تصور المشاعر لتجربة البهيمى أو لم نقبله، فإننا لا نستطيع أن نرفض بسهولة تحديده لاستجابته الخاصة لمواجهته مع العالم التاريخي. لكننا نظل ملتزمين بدراسة هذه الاستجابة من خلال العلاقة التي تتجسد في النص بين تجربة التل وتجربة مواجهة العالم التاريخي.

٩٩

ترتيب القصيدة، كما وصفنا، حول قطبين يشكلان ثنائية صلبة الذات الفردية / العالم الخارجي. ويتجلى العالم الخارجي في محطتين لكل منهما أبعادها الخاصة وعلاقاتها المتميزة بالذات الفردية. فمة، أولاً، العالم الخارجي الذي تنتمي إليه الذات، وهو الوطن - وهو طالب مكاني. وثمة، ثانياً، العالم الخارجي التاريخي، وهو حاضر مكاني.

وتتوزع القصيدة حول هذين المحورين، مكتسبة بنية تناوبية ذلك أن اللغات الفردية تشكل الشريحة الأولى في النص، ثم تبدأ بالاعتناء ليحتل النص الغالب المكاني الذي يتجلى في صورة أولى. ثم تتبقي الذات الفردية في ضمت سريضة ليحدد بعدها الغالب المكاني فيحتل حيزاً كبيراً من النص، ثم تتبقي الذات الفردية من جديد. وهكذا، ونحن يكتمل النص، فإنه يكتمل بعودة الغالب المكاني - الوطن - في مجل آخر له، وموحداً، مثل برزخ الأولى - بالذات الفردية إغما إلى درجة أكثر حميمية.

لدينا، إذن بنية تناوبية ذات طبيعة تكرارية، وهي هذه الصمة ليست بنية مغلقة، بل بنية مفتوحة قابلة نظرياً للتعدد عن طريق إعادة ابتعاد الذات الفردية ثم مرور العالم الخارجي مرة أو عدداً لا نهائياً من المرات - والخصيصة الأولى لهذه البنية المفتوحة هي أنها بنية لا متناهية براكمية تكشف تحليل العلاقات التي تتشكل بين شرائح النص طبيعة العملية التراكمية ودلالاتها الفكرية والثقافة.

سأقترح مبدئياً أن هذه البنية التراكمية دلالة أولى هامة تتبع من ترتيب الوظائف (fonctions) بالمفهوم الذي يستلزم فلاويير بروب (Propp). فالوظائف ترتب دائماً بالطريقة (١٩٧١/١٩٧٢) ولا يحدث أبداً أن تقلب إلى (١٩٧٢) أو إلى (١٩٧٢/١٩٧٣) مثلاً أو أي من الطرق الأخرى الممكنة. بكلمات أخرى، ترتب الوظائف في النص بحيث تلحق الوظيفة الأولى المرتبطة بالذات الفردية لتتبعها مباشرة وظيفة ترتب بالعالم الخارجي. ويبدو أن لهذا الترتيب وظيفة أساسية هي كبح تدفق الذات الفردية، وعقلها، ومواجهتها بحيث تحل نهائياً تحت شريحة طاغية تنتمي إلى

٩٨

العالم الخارجي. ويحدث هذا الكبح المستمر توتراً داخلياً في بنية النص، يمكن أن يقترح أنه يمثل توتر القصور الشعري والإنساني الذي تنبع منه القصيدة، وقد يستحق دراسته مفصلة لاكتناه احتمال كونه التعبير النص عن أزمة النص الشعري لدى شوق ومدرسة الإحياء بشكل عام.

من المستويات المتعددة للنص التي لمحمد أزمة الداخلية وانعصامه إلى عالمين متعابرين، أحجار، لأن الصورة الشعرية وأدرس نماذج منها تمثيلاً لا استقصاء، ودراسة الصورة تكشف مباشرة أنها تتكون في محطتين متباينتين: يقع أحدهما من التجربة الفردية واللغة الخاصة المتميزة، فيما يتبع الثاني من منابع الإنشاء التراتلي صاعب على النص، ما عدا إياه سماته المسيرة.

بين الصور التي تنتمي إلى المحط الأولى، ثلاث، عبيده الدلالة

نفسى موجد وقلي شرع بها في الذموع سوي ووسى وبه لى سريت والبرق طوك ويساط طويت والريح عسى اعظم الشرق لم الجريء بالغرب وأطوى قبلا حوزا لعص ركب قلدهر خاطرى في زواها فأن ذلك نفسى بعد حصر

فهذه الصور تنتمي من خلال متعلق داخل عطف جوهرياً عن متعلق الصورة الشعرية الطاغية في الإنشاء التراتلي، إذ تلحق علاقات المعنوية وأقرب كشرط أساسي لتقبل الصورة، وتعمل مكان ذلك متعلقاً يتجاوز الحدود القائمة بين الأشياء ويصل منطقة «الخارق» واللامعقول. وإذا كان في الصورة الأولى «نفسى موجد» من العلاقات الصبرية ما يسمح باعتبارها عوا يشق من مفهوم لحركة وأجساد ليصل إلى حدود قصوى له فيجعل النفس مرجلاً ويظل بذلك يتحرك ضمن أطر الصورة التراثية، فإن مثل هذا التعليل صعب في حالة الصورة الثانية «قلى شرع» التي تنتمي إلى عالم الصورة الرومانسية أكثر، تنتمي إلى عالم الصور البيوكلاسيكية. أما الصورة المركبة كلها «نفسى موجد وقلي شرع» ودعوة ابنة المم للسير في الذم، فإنها تخرج عروجاً واحداً عن أطر الصورة التراثية السائدة. بيد أن هذا الخروج يصل ذروته في سلسلة الصور التالية صورة البرق - الطرف والريح العس، والإنسان يطوى البلاد ضيا يدخله في عام الخارق اللا إنساني، والسحري اللا متعلق. ومثل هذه الصور لا تحدث إلا في المقامع الخاصة بتجربة الفردية وفي لغة الأنا في النص. أما الشرائح الأخرى المرتبطة بالعالم التاريخي، فإن الصورة فيها تنصع إلى درجة كبيرة لتتعلق الصورة الشعرية في التراث. ولعل أبرز ما يجسد هذا الخضوع أن يكون صورة الأعمدة القرطبية:

مرمر مسبح الشواظ فيه ويسطو الذي عليها قوسى

وهكذا يجمل الشعور المرقود بالوجود الميزيائي (الصوت) إلى شيء آخر تتعدد خصائصه وطبيعته بالتجربة العميقة التي تحتل وراء النص . وتتلث هي فاعلية الخيال في صورة من أسبى صورها

ونصف نصيصاً لهذه الصورة في سياق العالم التاريخي، صورة مجلس السباع في الحمراء التي لا تصدر عن الرؤيا العميقة المولدة للنص ، بل عن قوة الإنشاء التراثي وطلعياته . ذلت أن الحمراء تبرز في القصيدة تجسداً لقوة الزمن الشعرية، لكن جزئياتها المكونة تزدهى بصور كده

نقلوا الطرف في بشاره آسى من نقوش ولي عهدة يوسف ولصباح من لا دوره ويمر كالرمل النشم بين ظل وشمس ومخطوط تكلمت للمعالي وللأشياء بأزوين نسر مرمر قامت الأسورة عليه كلمة الخمر لينت المرس نثر لاه في الحياض جالاً يسترد على جبال ملس

وهي صور ترحل في عزلة عن التجربة الأساسية . وتكسب استقلالية بوية كانت بين أبرز الخصائص لمكونه للإنشاء التراثي في مراحل مختلفة من تكونه

١٣

النص ورؤيا العالم

عقل القصيدة، كما حللتها في الفقرات السابقة، تورا عبقاً بين مكونات فكرية وتجريبية وافتعالية لا تنتمي ضمن شبكة من العلاقات المتناغمة المتناسقة بل تتحرك بالتحولات متناغمة ملتزمة إلى مركز رؤوي تفيض منه وإلى التفاعل طالع تشكل في النص وبهذه الصفة فإن القصيدة لا مبنية (unstructured) . وهي تطلق وصفاً كهد على نص فإننا نسمه . عن الأكل في إطار النقد الحديث منذ كولردج حتى الآن ، بغياب المعايير المنظمة والوحدة الداخلية وفي النهاية الحياة

لكنني أود الآن أن أقترح تصوراً للنص لا يبق معه بصعوبات التي ذكرت قبل قليل من دلالة تعويجية . بل تحول إلى مصدر لدلالات وصفية تتعلق بالنص فقط بل بالشاعر ورؤيا العالم التي تشكل في إطارها النص

يلجأ في أن أزمة النص هي تجسيد عميق لأزمة التصور النيو- كلاسيكي للوجود ولعلاقة الإنسان باللغة والتراث والعالم المعاصر ، وللعلاقة بين الشعر وبين المبدع والعالم

فما يطمح التصور النيوكلاسيكي إلى نخل النموذج التراثي واستخدمه في معاناة العالم المعاصر فيه في الواقع مع تحت سطوة الإنشاء التراثي والرؤيا التراثية نعالماً ويصدر عنها في معانيته للوجود . وهكذا يحاول الشاعر النيوكلاسيكي أن يتجاوز المكونات الخزنية للتراث (المعارف ، الصور ، وبنية القصيدة . أحياناً) بكنه لا يصل إلى تجاوز الرؤيا التراثية للعالم ذاتها ومقارنة بسطة بن نص

وصوار كسانها في استواء أكلت الخمر في عرس طرس فترة المدهر قد كست سطريا ما اكسى الخشب من فخر ونصر

إن معنية الأعمدة القرطبية هنا فيزيائية صرف ، تلفي أي حس بالحركة النابعة من التداخل الباهر لآلاف الأعمدة والأخماس بلوبيا المتوجين اللذين يخلقان بعداً روحياً عجيباً ، ولا ترى في هذا الوجود سوى الانتصاب المزدحم لحرف الألف . كما أن المعانيه تلفي حسن النص» الرجب الذي كانت الصورة قد بدأت به «تسبح الواطر فيه ويطول لدى علي» لتقلص ذلك كله إلى عرس طرس

بل إن هذه البنية التصويرية الحرة ذاتها تتجسد انقسام القصيدة على نفسها ، فهي تبدأ بحس شاعر بالقضاء والرحابة ، قضاء يسبح فيه البحر إلى أن يطول عليه المدي هيرسي ، وتكتسب بمصداً تلاءمة عمدة كسانها تعاقب نرس فتور الخشب وعاشه ، بما في هذه الصورة من لا محدودية ونأى عن استراتيجيات الفيزيائية . ووسط هذه رحابة واللا محدودية الزمنية والإيماء الذي يقترب من اللغة الرمزية . تتصب بعدة هيربائية باهرة لغات بوزير بكل ما فيها من عمودية ومباشرة

تتجل هذه الطبيعة الثابتة للصورة في وصف الحمراء أيضاً ، إذ تتوزع هذا بوصف بين الصور التي تخص بدلالات رمزية معينة ، حالية من الحريات لميزيائية الحادة ، وبين الصور النابعة من منطق محدودية بصورة في الإنشاء التراثي . ويختص هذه الصور الطرود في بيده وحده في الأبيات

من الحمراء جللت بجلال الدهر كالجرح بين بصره وسكس كسا البرق . فوها المصير خطا فنها الميرد من طول تكسر حصن غرناطة وفار بقى الأحمر من شاطئ ومسطح ملس جلل الفلج دوماً رأس شحى قبله منه في عصاب برس مرمد شبيب ولم أوشبها قبله برجي البقاء ويسر

إن بين الحمراء كالجرح بين بصره وفكس ، وما يشعها من طاقات احتمالة رمزية ، شقاقة ، وبين الحمراء ، حصن غرناطة . والفلج / انصالب البرس ، موقفاً جوهرياً في التصور الشعري والحساسية الشعرية يصعب جداً أن نحدث إلا في عطف من التوضيح كهذا الخط تتوزع أزمة داخلية حادة وينتهي إلى عملي محتلمين لكن أكثر الصور قدرة على كشف الطبيعة التجمعية للغة التجريبية الفردية ، وصندوقها من صانع حبيبه تتجاوز العلاقات الفيزيائية بين الأشياء تنص بين الأشياء حيث تحل المتناغرات في وحدة تعبد من الرؤيا المولدة والأفعال العميق ، صورة القلب في يقطعه الدائمة لكل ما يفرض بالذكرى الوطن أو يرتبط به . فالتعب «مستطرا» ، منطلق خارج حدود الحسد ، إذا رقت اليواخر ود النيل ، وهو واجب متعب في حياض مصدر ، على حركة النفس باتجاه الوطن ، كأنها الجسد ممد للوطن تصل له العروق ، وصوت الواطر ليس رتينا وجرساً فقط بل هو «هواء» في استجابة نقله له ، لأنه تجسيد لبني ماسد الانصمام من الوطن والانشداد إليه في اللحظة نفسها ،

شوق ونقص البحثى المعارض تظهر ندرة العناصر الحزبية الموجودة فعلا من النص التراثى . في الوقت الذى تستق فيه رؤيا النص من التراث الشعرى .

لكن أزمة النص النيوكلاسيكى أعمق من ذلك وأكثر حدة . إذ إن تنجسد على مستوى آخر بعد دلالة هو مستوى العلاقة بين الرؤيا التراثية 'و' الإنشاء التراثى وبين الذات الفردية وتجزئتها . ذلك أن الذات الفردية تحاول أن تسبق لتجسد تجربتها الخاصة بالتميز في لغة خاصة متميزة وتعاين الوجود في إطار معطيات تعامها الخاص بها . لكن غياب تصور حدى للعلاقة بين الذات والعالم نابع من معاناة فكرية جديدة لدور الإنسان في الوجود . سرعان ما يكسب مثاق الذات ويسلمها إلى الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية . وهكذا يتحول النص إلى تلفظ للذاكرة الشعرية يقف جبا إلى جنب مع قبض الذات الفردية . وتصبح بنية القصيدة (إذا سمعنا لأنفسنا الآن بوصف القصيدة بأنها تمتلك بنية) موزعة . متفرقة . متوارية . مفتوحة . قابلة للانتشار باستمرار عن طريق الإضافات التراكمية في غياب القوانين المنظمة للبيئة التى تحكم الحق الامظم للنص وتفرض حركة داخلية منسقة خلاله

وفي غياب مثل هذه القوي يفقد النص قدرته على صهر مكوناته أصوله في رؤيا كلية للوجود . ويستسلم بسهولة للمكونات الطاعية في الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية كما أنه . على صعيد آخر يدفع ابتناقات الذات الفردية البرهية لتصب في محيط ضلوع من الإنشاء التراثى في محاولة لطفلتها وتغليب وقعها واستعلاها دلالاتها الفردية المتميزة . وبهذه العمية يصبح المنكوب الفردى في حلة المنكوب التراثى ويجد لنفسه مكانا مقبولا من وجهه نظر النفاة السائدة والتصور النيوكلاسيكى لعلاقة الإبداع بها . وعكس وجه هذه العملية بأنها بحث عن مشروعية ما للامعالي الفردى والرؤيا الفردية بحالنها إلى سياق صاع تشكله الرؤيا التراثية والإنشاء التراثى أو بحالنها إلى إطار مرجعى متكون ضمن معطيات الرؤيا التراثية . وهكذا تنجسد علاقة بين الإنسان والتراث طفة . متوترة . هي لك حصرها مطلقا وإعادة إنتاج للتراث . كما أنها ليست

إبداعا . وهي ليست علاقته مكافئة مسجحه بين الإنسان والعالم . لكنها في الوقت نفسه ليست علاقة انضمام عن العالم . إنها أقرب إلى العلاقة المرضية . فالذات الفردية بها تسمح لتصبح بالانتماء لامتداد وتصميم لاستجابة الإنسابة إلى درجة عالية

نفسى مرجعل ونفسى شراع بها في الدرع ميرى وارسى

لكها - في بومت نفسه - فركز على رصده بعالم الخارجى . صمى منظور تولى . بحث تسمح هذا العالم وهذا المنظور بالظهور على النص إلى درجة يعنى معها بروز الانتماء الانتماء الفردى

١٤

على صعيد أعمق قد تمثل هذه الأزمة أزمة ثقافية . فكرية . اجتماعية حادة هي . لها ييلو . أزمة طيفه معينة ضمن البنية الاجتماعية ككتبت بحكم موقعها الاقتصادى والاجتماعى والتفانى قدرة أكبر على تأكيد ذاتها واستقلالها الفردى . ورؤياها الخاصة . لكنها ما تزال تخضع للتقاليد والتكرار السائد . ولجهد مشروعية غيرها الفردى في كونهما لإطار المرجعى هذا التميز . بيد أن هذا التصور الهائى الذى أطره . مبدئى . يتطلب دراسة متقضية تناول عددا كبيرا من النصوص

١٥

سرب مشاير . الصورة شعرية تمثل أحد المستويات التى يمكن أن تد من أزمة النص عيب . لكن مثل هذه الدراسة يمكنه على صعيد الإبداع . وندرس الشعرى . والأنماط التركيبية الى شكل سح النص . بيد أن دراسة كهذه تتطلب مجالا آخر سمح بالتعمق والتحليل التفصيلى وتجاوز ما فعله الآن . وهو دراسة البنية للدلالة في بعض خطوطها كوكبا الأساسية



صلاح الدين الصفدي

• بدا حياته باحتراف الرسم • لقبوه ((أديب العصر))

بقلم
الدكتور أحسان عباس

.. انه تعلم صناعة الرسم على القماش ، وكانت
فننا راقيا في صفه ، فافتننا ومهر فيها ..



موطن نشأته

■ كانت صدد التي ينسب اليها الصعدي مركز اقليم واسع الاطراف في القرن الثامن ، ولها نائب من اكبر الامراء المقتدبين ، وتبعها احدى عشرة ولاية ، منها الناصرة ، وطبرية ، وعثليث ، وعكا ، وصور واليمته ، وجنين ، واللجون . وكانت تتميز بقلعتها الحصينة التي كان لها ايضا نائب مستقل عن نائب البلد نفسه ، كما تتميز بكثرة

بساتينها وجمال مناظرها الطبيعية ، وكان العالبي على اهلها ملهيب الشافعي ، وفيها بعض الحنفية ، ولذلك كانت الدولة تكثر لها قاضيين . وكانت دواوين الحكومة فيها صورة اخرى مما هي عليه في القاهرة ودمشق ، وقد نشطت فيها الحياة الصناعية وازدهرت الحياة العلمية وكثرت فيها حلقات التدريس وتخرج فيها كثير من المثقفين المشهورين بنسبتهم الى صدد .

وسام يتجه الى الادب

في صدد ولد خليل بن ابيك بن عبد الله عام ٥٦٦هـ = ١٢٩٦م ، ولا ندرى شيئا عن ابيه واهله ، وقد كتب خليل - فيما بعد - ترجمته الذاتية في كراستين ذكر فيهما احواله وشؤنه العامة وتقليب الانام به ، ولو قد وصلتنا هذه الترجمة لالتصص صوره على ادوار حياته وبخاصة على نشأته في بلده . ان كل ما نعلمه عنه في ذلك الحين انه تعلم صناعة الرسم على اللماش ، وكانت لما راقبا في صدد ، فالتقيا ومهر فيها ، وكان ابيه يرجو ان سوفر ابنه على تلك الصنعة وبمضى فيها ، ويكفى من العلم بقدار ما نهينه له بيئة بلده اذ شهدا شيئا من النحو واللغة والتفسير على علمائها ، وكان والده كان يشفق عليه من الاغتراب ويؤثر بقاءه الى جانبته ولذلك بلغ خليل سن العشرين دون ان تتاح له الرحلة في طلب العلم ، الا ان طموحه الى التزود من الثقافة كان يجعل « صدد » ضيقة الحدود والامكانات في نظره .

رحلته في طلب العلم

ولم يكد الصفدي يحس بأنه اصبح حرا في اختياره حتى غادر بلده ، وذهب يجوب بلدان الشام ومصر طلبا للقاء الرجال . وكان عمره هو عصر ابن تيمية ، والذهبي ، وابن حبان الجبائي ، والتقي السبكي ، وابن نباتة ، والصفي الحلبي ، والشهاب محمود ، وابن سيد الناس ، فطلب العلم والادب على هؤلاء واقاد من لقاء عشرات غيرهم .

واتا لنراء في دمشق وهو ابن التتين وعشرين سنة يسأل ابن تيمية في شيء من شؤون التفسير ، ويحارره معارزة الطالب المطلع . ويلتقى هناك بالشهاب محمود ، احقر المعترين في ديوان الانشاس فيقرأ عليه مؤلفاته الادبية وكتبها اخرى في الادب .



ويدرس التاريخ على الحافظ الذهبي . ومنذ البدء تحدد ميله فأتجه إلى الأدب والتاريخ ، وكان أثر استاذيه هذين أقوى في نفسه من أثر ابن تيمية .

عودة إلى صفد

وبلغت به رحلته في طلب العلم مدينة حلب ثم عاد يجتد عهده بمسقط رأسه ، فأقام في صفد بين عامي ٧٢٤ - ٧٢٦ هـ ، وربما عاد إليها موطئاً في ديوانها . وأقبل في تلك الفترة على مجالس العلم ، وحضر دروس أساتذة كان يعرفهم من قبل مثل علي بن الصياد ، والحجم الصفدي . وتعرف إلى شيخ قريب الأطوار هناك يدعى شيخ حطين ، وهو صوفي ذكي يتكلم في كل فن دون معرفة . وتناول منه كتاباً في الفراسة مزج فيه كلام الشافعي وابن عربي والفلطون وأرسطو . وعرض شيخ حطين أشعاره على الصفدي فنقحها له وأصلحها .

بين القصرين ... بالقاهرة

وكانت القاهرة ما تزال مطمح نظاره ، وطلب العلم ما يزال يجتذبه إلى الرحلة ، فسافر إلى القاهرة ونزل في المدرسة الظاهرية بين القصرين . عند الشيخ فتح الدين ابن سيد الناس ، وأقام في صحبته ما يقرب من سنتين (٧٢٧ - ٧٢٨) وسمح منه كتبه وقصائده النبوية وتكثيراته من الشعر . ودرس عليه حديث البخاري وفي أثناء ذلك كان يتردد إلى مجلس النحوي المفسر الكبير أبي حيان الجبتي .

ولتدع الصفدي يحدثنا بلسانه عما قرأه على ذلك الأستاذ . قال « وقرأت عليه الأشعار الستة ، وكان يحفظها ، والمقامات الحبرية ، وحضرها جماعة من أفاضل الديار المصرية وسمعوها بقراءتي عليه ... وقال لي : لم أر بعد ابن دقيق العيد أفصح من قراءتك . ولما وصلت إلى القاهرة التي أورد الحبري فيها الأحاجي قال : ما أعرف مفهوم الأحجية المصطلح عليها بين أهل الأدب ، فأخذت في إيضاح ذلك وضرب الأمثلة له فقال لي : لا تستعب معي ، فاني تعبت مع نفسي في معرفة ذلك كثيرا ولا أجاد ولا ظهر لي . وهذا غاية في الإنصاف منه والعدالة لاعتراجه لي في مثل ذلك الجمع ، وهم يسمعون كلامه ، بمثل ذلك . وقرأت عليه ستكتات الزند لأبي البلاد المعري وبعض ديوان الحماسة لأبي تمام الطائي ،

ومقصودة ابن دريد (قرأها عليه كلها في مجلس واحد) . وسمعت من لفظه كتاب الفصيح لشعطب وكان يحفظه ، وسمعت من لفظه كتاب تلخيص العبارات لطيف الإشارات في العرائد السبع لابن بليمة ، وسمعت من لفظه خطبة كتاب ارتشاف الغرب من لسان العرب ، وانتقيت ديوانه وكتبه وسمعتها منه وسمعت من لفظه ما اخترته من كتابه مجاني الهصر (وهو كتاب في التراجم) .

ويجب أن نذكر أستاذا ثالثا كان له أثر بالغ فيما عرفه الصفدي من ثقافة منطقية وفلكية وهندسية ، ذلك هو ابن الألفاني الحكيم الرياضي البارع في الهيئة والهندسة والحساب ، وقد قرأ عليه الصفدي مؤلفاته وقطعة من كتاب أقليدس ، قال : « فكان يحل لي ما أقرأه عليه بلا كلفة ، كأنما هو ممثّل بين عينيه : فإذا ابتدأت في الشكل شرع هو فيسر باقي الكلام سردا ، وأخذ الليل ، ووضع الشكل وحروفه في الرمل على التخت . » ولا يصح أن نأمر سرد ما درسه الصفدي على هذا الأستاذ غير أنه على الجملة كان من أشد الأساتذة أثرا في توجيهه ، وقد زوده بكثير من المعلومات عن أحوال الناس وتراجمهم وعن أمور الجهات الشرقية وتاريخ التتار .

وهكذا كانت أقامته في القاهرة غزيرة الفائدة طيبة الثمرات ، يعرف فيها إلى كثير من العلماء والمثقفين ، وأطلع فيها على كثير من الأحوال والعادات ، وأمنت منه وبين الأساتذة والزملاء أسباب من الصداقة جعلته دائما يعين إلى عهوده هناك . ولما عاد إلى الشام كان من همه أن يلتقي أكبر شاعرين في عصره ، أعني ابن نباتة والصفدي الحلي ، ليروي أشعارهما ، فالتقى بالأول في دمشق (٧٢٩ هـ) ، وكان يجالسه عند الحائط الشمالي من الجامع الأموي ، ويسمع إلى شعره ، والتقى بالثاني شمالي حلب ، وكان الصفدي تاجرا ينتقل بين الشام ومصر وماردين ويعمد الملوك والأعيان في تنقلاته ، فأخذ عنه ديوانه .

كاتب الدرج وكاتب السر

أعلق الصفدي نفسه بعبال الوظيفة ، وكان خير مجال لواهبه هو ديوان الإنشاء ، فتقلب في مناصب هذا الديوان من أدناها إلى أعلاها ، ونقلته الوظيفة من مكان إلى آخر . ولكن من الصعب أن نرسم لتنقلاته خطا واضحا حسب التدرج الزمني ، غير

● صلاح الدين الصفدى

من حوله يقرءون عليه مؤلفاته ، وأخذ عنه بعض أساتذته الذين كان يأخذ عنهم من قبل ، وكان رجلاً متواضعاً بعلمه كريم الخلق سخي اليد يسر الطبع حسن المعاشرة جميل المودة ميالا الى شيء من الدعاية . وقد ظل حتى آخر أيامه صحيح البين الا قليلا نزل بسجته ، وتوفى في الطامون الذي اجتاحت ديار الشام عام ٧٦٩ ليلة الاحد الماشرمين شهر شوال (١٢٦٣/٧/٢٤ م) .

طريقته في نشره وشعره

لا يتسع المقام لدراسة مستوفاة مؤيدة بالأمثلة في نشر الصفدى وشعره ، وحسبى في هذا المقام أن أقول أنه كان في الشعر معجبا بأسلوب القاصي الفاضل وطريقته في الاستعارة ، وأنه تأثر ذلك في رسائله الاخوانية وتوقيعاته . أما في الشعر : فقد كانت الفنون الشعرية الغالبة على عصره - الى جانب القصيدة - هي المواليا والبليق والدوبيت والموشحة وكانت أهم الموضوعات التي تستأنو باهتمام الشاعر - ما عدا الهجاء والرثاء والمدح - هي المدائح النبوية ونظم العلوم والمواجد الصوفية ، وكان التفتش في الشعر يتمثل في قدره الشاعر على الالتفات والتورية والاقتباس وشي من عناصر التلاعب اللفظي وقد تتخذ الصفدى مثالا بارزا لكل هذه النواحي ، ونضيف الى ذلك ان القصيدة تضاعف شأنها نسبيا لديه بعد ان بلغت درجة الطول الممل على يد استلابه ابن نباتة والحلى . فاصبح نظام البيتين أو المقطوعة أكثر شيئا انتشارا بهما لأنه يستطيع أن يستقل النكت البديعة ويتصرف بها كيفما شاء ويظهر براعته في بناء البيتين على معنى مستطرف وهذا الشكل الشعري لا يحقق في الموضوع الكبير اشباعا ولذلك كان الصفدى ينشئ حول الموضوع الواحد عشرات المقطوعات ، حتى الرثاء أصبح معرضا للتلاعب اللفظي في بيتين بيتين ، وليس معنى هذا أنه ليس للصفدى مطولات من القصيد ، إلا أن المقطعات تنم عن تجويده وعن غنائه الفنية أكثر مما تنم عنها المطولات . وقد كان الشعر في يد الصفدى معرضا لكل ما يمكن أن يخطر على البال فهو يوجه الأسئلة في الفقه والنحو ونظما ، وهو يبنى شعره على محاكاة شاعر سابق أو على توليد معنى أو تحويره وقد يبنى القصيدة الطويلة على انظار مقتبسة من شاعر آخر . ولحق أن الصفدى في

أنه - فيما يبدو - بدأ حياة الوظيفة في صفد ، فعين فيها كاتباً للدرج - وكتابة الدرج وظيفة صغيرة على صاحبها أن يكتب ما يوقع به كاتب الانشاء المسمى حينئذ « كاتب السر » أو مساعده الذين يسمون « كتاب اللست » . وسمى كاتب الدرج بهذا الاسم لأنه يستعمل في كتابته دروجا من الورق موصولة ببعضها (وتبلغ عشرين وصلا) . ثم نقل الى مثل وظيفته هذه بالقاهرة (٧٢٢ - ٧٢٧ هـ) فعاد الى اصدقائه وأساتذته ، واستمر في التقييد وطلب العلم الى جانب اشتغاله في وظيفته . ومن مصر نزل كاتب السر الى رحبة مالك ابن طوق - وهي مدينة واقعة على الطريق بين دمشق وحلب - فاستشعر فيها الوحشة لفراق اصدقائه حين بعدت عليه أخبارهم ، ولم يطمئن فيها جانبها ، ففكره تلك المدينة لشدة بردها وحرها ، وهجاءها في عدة مفعوعات منها قوله :

صدمت بالرحبة اكسابي
فلا قريبى ولا قرأصة
وكل طرقي بها وفكرى
فلا رياض ولا رياضمة

وهو يقول في رسالة كتبها الى ابن نباتة من الرحبة (وأما سؤال مولانا عما استجدته الملوك من صاحب وخكرين ، وأهل رفاء ويسى ، فوالله ما رأيت في الرحبة الى الآن قرية الا من السجج ، ولا جارية الا من الدمع) .

ولذلك كان الصفدى يفضل أن يكون كاتباً للست دمشق على أن يكون رئيساً لديوان الانشاء بالرحبة ، فلما خست إحدى وقائع الديوان بدمشق عام ٧٢٩ نقل اليها الصفدى فأقام فيها مدة ، لينقل بعدها رئيساً للديوان بحلب ، ثم ليعود الى دمشق مفضلاً الاستقرار فيها ، لا يبعده الا تجوال يسير في بعض البلاد الشامية . غير أنه استدعى مرة أخرى الى مصر في الأيام الصالحية (٧٥٢ - ٧٥٤ هـ) ورتب في جملة كتاب الانشاء ثم عاد من بعد الى دمشق كاتباً للست ووكيلاً لبيت المال معاً واستقر في هذه الوظيفة الى آخر حياته ، وكانت آفاقه قد رحبت ، وصيته قد علا ، وأصبح يشار اليه باسم « أدب العصر » . وكان يراوح بين العمل في الوظيفة والتدريس عند الحافظ الشمالي بالجامع الأموى فاحتشد الطلبة

(١) راجع المصحف الأول من رحمة على بن يوسف
لكتاب أوسطيس في الشعر ، وكذلك الفصل التاسع منه .
(٢) راجع أول الفصل التاسع من كتاب الشفاء لابن سينا
في البحر حلقاً ، وأصناف الصحب المشربة ، والاعتقاد اليونانية

مثل قول « أبى سليمان المظفى » فيما يحكيه أبو حيان التوحيدى :

« وقد علم أن الصناعة (نسبة) تحكى السند . . .
الحاق بـ وتقرب منها ، على سقوطها دونها
وقول مشروح وحكما وتبع رسب
لاختصاص وقتها عب (١) . »

وبدل مثل هذا القول على إدراك الصلة العامة بين الصناعة الفنية والصنعية . وأن الطبيعة بمثابة نموذج أتم يحاول الفن أن يحاكيه . ولكن هذا الإدراك لم يرتبط لدى القائل بطريقة دافقة في الفن أو الشعر . وتدل العبارة السابقة كذلك على أن هذا الرأى المشروح منقول مأثور عن الأقدمين عن غير تعمق في لفهم والإدراك .

ولا نقصد هنا إلى عرض مثل هذه الآثار المتفرقة التى لم تكن شيئاً في حد ذاتها
النقد العربى فائدة تذكر ،
نكشف عن فكرة من الأفكار
شرح نظرية المحاكاة ، وقد
إلى النقد العربى القديم ،
التأثير ، تبعاً لتأريخاتها المختلفة لدى كثير من نقاد العرب ، وكان بعض هذه التأويلات عماد اتجاهات قيمة في النقد العربى القديم . وهذه الفكرة الأرسطية هى الصلة بين الشعر وما سواه من الفنون .

وعند أرسطو أن المحاكاة أساس الفنون الجميلة جميعاً ، ومنها الشعر ، على الرغم من اختلاف هذه الفنون في وسائل المحاكاة ومواضيعها وأساليبها . فالشعر مثل الفنون التصويرية والموسيقى والرقص في محاكاة جوهر الأشياء في الطبيعة والفنون التصويرية تحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التى تصورها ، والموسيقى تحاكي بالأصوات ذات الإيقاع والانسجام ، والرقص

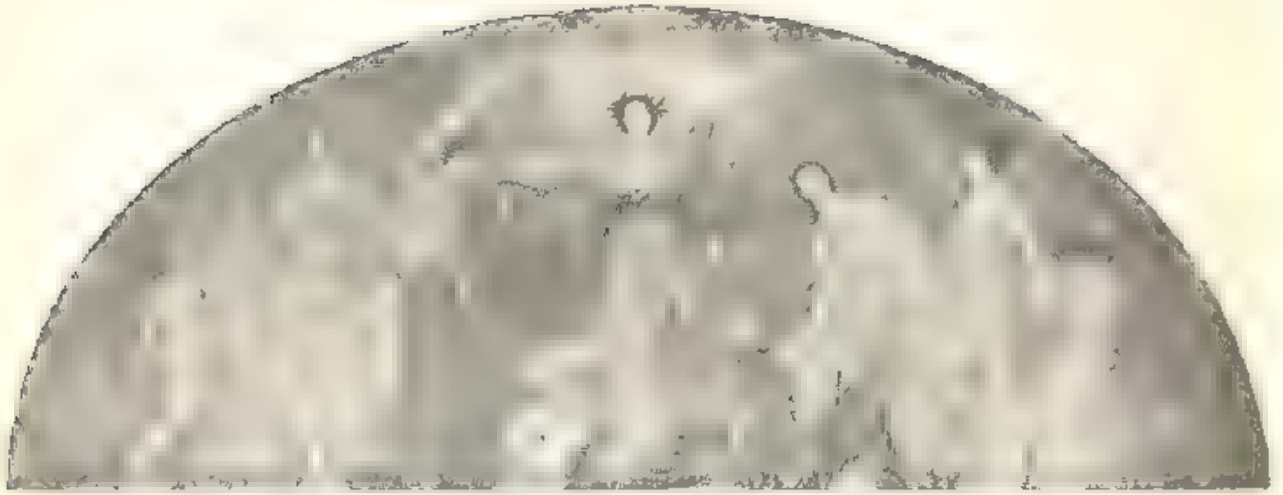
(١) أبو حيان التوحيدى : « المعانيات » ، المعايمة التاسعة عشرة ، ص ١٠٣ من مطبعة القاهرة ١٣١٧ هـ - ١٩٢٩ م

يحكى « إيقاع وحده » .

وقد قصد أرسطو بذلك معارضة استناده أفلاطون في محاكاة الشعر للأشياء . ذلك أن أفلاطون يعد محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل جدوى من محاكاة الفلسفة والصناعة لها .

ونفسر أفلاطون كل الموجودات والمعارف بالمحاكاة ، فكل ما نرى ونعلم ليس سوى انعكاس لعالم المثل الخاصة أو الصور الكاملة في العالم الآخر . وفي الكتب السابغ من الجمهورية يذكر أفلاطون تشبه اشهور لدى إدراكنا للأشياء سرديات فيه جماعه على مقعد ، وطهورهم لفتحة صيفة مه ، وأمام الفتحة نار عالية اللمهيب . فهم يرون على صيحتها ماطر أشباح تتحرك منعكسة أمامهم على الحائط . وهذا مبع إدراكنا ما نفكر أنه حقيقة الأشياء . على
ليس هو إلا حالات ، كأنعكس لأشباح على
بالقياس إلى عالم الصور الثابتة
كانت الموجودات كلها في هذا العالم
فإن الفيلسوف يحاول أن يدرك المثل الحقيقية بفكره أو بعافته . كما أن الصانع - كاستجاء مثلاً - يحاول أن يقرب من الكمال في صنعه للمنضدة ، بنأمله في صورتها المثالية ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة أن وصف طواهر الأشياء لأجورها ، فيما يرى أفلاطون . وأنشاعر من أجل ذلك أقل مرتبة من الفيلسوف والصانع ، وهذا سبب - من الأسباب الكثيرة التى لا نريد أن نتعرض لها الآن - لنفى أفلاطون الشاعر من جمهوريته باسم إدراك الحقيقة ، وإدخاله إياه من الباب الآخر إذا نفى بالفضيلة (٢) .

١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٥ - ٤٢٦ - ٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٤ - ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٣٩ - ٤٤٠ - ٤٤١ - ٤٤٢ - ٤٤٣ - ٤٤٤ - ٤٤٥ - ٤٤٦ - ٤٤٧ - ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ - ٤٥١ - ٤٥٢ - ٤٥٣ - ٤٥٤ - ٤٥٥ - ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٥٨ - ٤٥٩ - ٤٦٠ - ٤٦١ - ٤٦٢ - ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ - ٤٦٨ - ٤٦٩ - ٤٧٠ - ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٧٧ - ٤٧٨ - ٤٧٩ - ٤٨٠ - ٤٨١ - ٤٨٢ - ٤٨٣ - ٤٨٤ - ٤٨٥ - ٤٨٦ - ٤٨٧ - ٤٨٨ - ٤٨٩ - ٤٩٠ - ٤٩١ - ٤٩٢ - ٤٩٣ - ٤٩٤ - ٤٩٥ - ٤٩٦ - ٤٩٧ - ٤٩٨ - ٤٩٩ - ٥٠٠ - ٥٠١ - ٥٠٢ - ٥٠٣ - ٥٠٤ - ٥٠٥ - ٥٠٦ - ٥٠٧ - ٥٠٨ - ٥٠٩ - ٥١٠ - ٥١١ - ٥١٢ - ٥١٣ - ٥١٤ - ٥١٥ - ٥١٦ - ٥١٧ - ٥١٨ - ٥١٩ - ٥٢٠ - ٥٢١ - ٥٢٢ - ٥٢٣ - ٥٢٤ - ٥٢٥ - ٥٢٦ - ٥٢٧ - ٥٢٨ - ٥٢٩ - ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٢ - ٥٣٣ - ٥٣٤ - ٥٣٥ - ٥٣٦ - ٥٣٧ - ٥٣٨ - ٥٣٩ - ٥٤٠ - ٥٤١ - ٥٤٢ - ٥٤٣ - ٥٤٤ - ٥٤٥ - ٥٤٦ - ٥٤٧ - ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٥٠ - ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٥٣ - ٥٥٤ - ٥٥٥ - ٥٥٦ - ٥٥٧ - ٥٥٨ - ٥٥٩ - ٥٦٠ - ٥٦١ - ٥٦٢ - ٥٦٣ - ٥٦٤ - ٥٦٥ - ٥٦٦ - ٥٦٧ - ٥٦٨ - ٥٦٩ - ٥٧٠ - ٥٧١ - ٥٧٢ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ - ٥٧٦ - ٥٧٧ - ٥٧٨ - ٥٧٩ - ٥٨٠ - ٥٨١ - ٥٨٢ - ٥٨٣ - ٥٨٤ - ٥٨٥ - ٥٨٦ - ٥٨٧ - ٥٨٨ - ٥٨٩ - ٥٩٠ - ٥٩١ - ٥٩٢ - ٥٩٣ - ٥٩٤ - ٥٩٥ - ٥٩٦ - ٥٩٧ - ٥٩٨ - ٥٩٩ - ٦٠٠ - ٦٠١ - ٦٠٢ - ٦٠٣ - ٦٠٤ - ٦٠٥ - ٦٠٦ - ٦٠٧ - ٦٠٨ - ٦٠٩ - ٦١٠ - ٦١١ - ٦١٢ - ٦١٣ - ٦١٤ - ٦١٥ - ٦١٦ - ٦١٧ - ٦١٨ - ٦١٩ - ٦٢٠ - ٦٢١ - ٦٢٢ - ٦٢٣ - ٦٢٤ - ٦٢٥ - ٦٢٦ - ٦٢٧ - ٦٢٨ - ٦٢٩ - ٦٣٠ - ٦٣١ - ٦٣٢ - ٦٣٣ - ٦٣٤ - ٦٣٥ - ٦٣٦ - ٦٣٧ - ٦٣٨ - ٦٣٩ - ٦٤٠ - ٦٤١ - ٦٤٢ - ٦٤٣ - ٦٤٤ - ٦٤٥ - ٦٤٦ - ٦٤٧ - ٦٤٨ - ٦٤٩ - ٦٥٠ - ٦٥١ - ٦٥٢ - ٦٥٣ - ٦٥٤ - ٦٥٥ - ٦٥٦ - ٦٥٧ - ٦٥٨ - ٦٥٩ - ٦٦٠ - ٦٦١ - ٦٦٢ - ٦٦٣ - ٦٦٤ - ٦٦٥ - ٦٦٦ - ٦٦٧ - ٦٦٨ - ٦٦٩ - ٦٧٠ - ٦٧١ - ٦٧٢ - ٦٧٣ - ٦٧٤ - ٦٧٥ - ٦٧٦ - ٦٧٧ - ٦٧٨ - ٦٧٩ - ٦٨٠ - ٦٨١ - ٦٨٢ - ٦٨٣ - ٦٨٤ - ٦٨٥ - ٦٨٦ - ٦٨٧ - ٦٨٨ - ٦٨٩ - ٦٩٠ - ٦٩١ - ٦٩٢ - ٦٩٣ - ٦٩٤ - ٦٩٥ - ٦٩٦ - ٦٩٧ - ٦٩٨ - ٦٩٩ - ٧٠٠ - ٧٠١ - ٧٠٢ - ٧٠٣ - ٧٠٤ - ٧٠٥ - ٧٠٦ - ٧٠٧ - ٧٠٨ - ٧٠٩ - ٧١٠ - ٧١١ - ٧١٢ - ٧١٣ - ٧١٤ - ٧١٥ - ٧١٦ - ٧١٧ - ٧١٨ - ٧١٩ - ٧٢٠ - ٧٢١ - ٧٢٢ - ٧٢٣ - ٧٢٤ - ٧٢٥ - ٧٢٦ - ٧٢٧ - ٧٢٨ - ٧٢٩ - ٧٣٠ - ٧٣١ - ٧٣٢ - ٧٣٣ - ٧٣٤ - ٧٣٥ - ٧٣٦ - ٧٣٧ - ٧٣٨ - ٧٣٩ - ٧٤٠ - ٧٤١ - ٧٤٢ - ٧٤٣ - ٧٤٤ - ٧٤٥ - ٧٤٦ - ٧٤٧ - ٧٤٨ - ٧٤٩ - ٧٥٠ - ٧٥١ - ٧٥٢ - ٧٥٣ - ٧٥٤ - ٧٥٥ - ٧٥٦ - ٧٥٧ - ٧٥٨ - ٧٥٩ - ٧٦٠ - ٧٦١ - ٧٦٢ - ٧٦٣ - ٧٦٤ - ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٧ - ٧٦٨ - ٧٦٩ - ٧٧٠ - ٧٧١ - ٧٧٢ - ٧٧٣ - ٧٧٤ - ٧٧٥ - ٧٧٦ - ٧٧٧ - ٧٧٨ - ٧٧٩ - ٧٨٠ - ٧٨١ - ٧٨٢ - ٧٨٣ - ٧٨٤ - ٧٨٥ - ٧٨٦ - ٧٨٧ - ٧٨٨ - ٧٨٩ - ٧٩٠ - ٧٩١ - ٧٩٢ - ٧٩٣ - ٧٩٤ - ٧٩٥ - ٧٩٦ - ٧٩٧ - ٧٩٨ - ٧٩٩ - ٨٠٠ - ٨٠١ - ٨٠٢ - ٨٠٣ - ٨٠٤ - ٨٠٥ - ٨٠٦ - ٨٠٧ - ٨٠٨ - ٨٠٩ - ٨١٠ - ٨١١ - ٨١٢ - ٨١٣ - ٨١٤ - ٨١٥ - ٨١٦ - ٨١٧ - ٨١٨ - ٨١٩ - ٨٢٠ - ٨٢١ - ٨٢٢ - ٨٢٣ - ٨٢٤ - ٨٢٥ - ٨٢٦ - ٨٢٧ - ٨٢٨ - ٨٢٩ - ٨٣٠ - ٨٣١ - ٨٣٢ - ٨٣٣ - ٨٣٤ - ٨٣٥ - ٨٣٦ - ٨٣٧ - ٨٣٨ - ٨٣٩ - ٨٤٠ - ٨٤١ - ٨٤٢ - ٨٤٣ - ٨٤٤ - ٨٤٥ - ٨٤٦ - ٨٤٧ - ٨٤٨ - ٨٤٩ - ٨٥٠ - ٨٥١ - ٨٥٢ - ٨٥٣ - ٨٥٤ - ٨٥٥ - ٨٥٦ - ٨٥٧ - ٨٥٨ - ٨٥٩ - ٨٦٠ - ٨٦١ - ٨٦٢ - ٨٦٣ - ٨٦٤ - ٨٦٥ - ٨٦٦ - ٨٦٧ - ٨٦٨ - ٨٦٩ - ٨٧٠ - ٨٧١ - ٨٧٢ - ٨٧٣ - ٨٧٤ - ٨٧٥ - ٨٧٦ - ٨٧٧ - ٨٧٨ - ٨٧٩ - ٨٨٠ - ٨٨١ - ٨٨٢ - ٨٨٣ - ٨٨٤ - ٨٨٥ - ٨٨٦ - ٨٨٧ - ٨٨٨ - ٨٨٩ - ٨٩٠ - ٨٩١ - ٨٩٢ - ٨٩٣ - ٨٩٤ - ٨٩٥ - ٨٩٦ - ٨٩٧ - ٨٩٨ - ٨٩٩ - ٩٠٠ - ٩٠١ - ٩٠٢ - ٩٠٣ - ٩٠٤ - ٩٠٥ - ٩٠٦ - ٩٠٧ - ٩٠٨ - ٩٠٩ - ٩١٠ - ٩١١ - ٩١٢ - ٩١٣ - ٩١٤ - ٩١٥ - ٩١٦ - ٩١٧ - ٩١٨ - ٩١٩ - ٩٢٠ - ٩٢١ - ٩٢٢ - ٩٢٣ - ٩٢٤ - ٩٢٥ - ٩٢٦ - ٩٢٧ - ٩٢٨ - ٩٢٩ - ٩٣٠ - ٩٣١ - ٩٣٢ - ٩٣٣ - ٩٣٤ - ٩٣٥ - ٩٣٦ - ٩٣٧ - ٩٣٨ - ٩٣٩ - ٩٤٠ - ٩٤١ - ٩٤٢ - ٩٤٣ - ٩٤٤ - ٩٤٥ - ٩٤٦ - ٩٤٧ - ٩٤٨ - ٩٤٩ - ٩٥٠ - ٩٥١ - ٩٥٢ - ٩٥٣ - ٩٥٤ - ٩٥٥ - ٩٥٦ - ٩٥٧ - ٩٥٨ - ٩٥٩ - ٩٦٠ - ٩٦١ - ٩٦٢ - ٩٦٣ - ٩٦٤ - ٩٦٥ - ٩٦٦ - ٩٦٧ - ٩٦٨ - ٩٦٩ - ٩٧٠ - ٩٧١ - ٩٧٢ - ٩٧٣ - ٩٧٤ - ٩٧٥ - ٩٧٦ - ٩٧٧ - ٩٧٨ - ٩٧٩ - ٩٨٠ - ٩٨١ - ٩٨٢ - ٩٨٣ - ٩٨٤ - ٩٨٥ - ٩٨٦ - ٩٨٧ - ٩٨٨ - ٩٨٩ - ٩٩٠ - ٩٩١ - ٩٩٢ - ٩٩٣ - ٩٩٤ - ٩٩٥ - ٩٩٦ - ٩٩٧ - ٩٩٨ - ٩٩٩ - ١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢ - ١٠٠٣ - ١٠٠٤ - ١٠٠٥ - ١٠٠٦ - ١٠٠٧ - ١٠٠٨ - ١٠٠٩ - ١٠١٠ - ١٠١١ - ١٠١٢ - ١٠١٣ - ١٠١٤ - ١٠١٥ - ١٠١٦ - ١٠١٧ - ١٠١٨ - ١٠١٩ - ١٠٢٠ - ١٠٢١ - ١٠٢٢ - ١٠٢٣ - ١٠٢٤ - ١٠٢٥ - ١٠٢٦ - ١٠٢٧ - ١٠٢٨ - ١٠٢٩ - ١٠٣٠ - ١٠٣١ - ١٠٣٢ - ١٠٣٣ - ١٠٣٤ - ١٠٣٥ - ١٠٣٦ - ١٠٣٧ - ١٠٣٨ - ١٠٣٩ - ١٠٤٠ - ١٠٤١ - ١٠٤٢ - ١٠٤٣ - ١٠٤٤ - ١٠٤٥ - ١٠٤٦ - ١٠٤٧ - ١٠٤٨ - ١٠٤٩ - ١٠٥٠ - ١٠٥١ - ١٠٥٢ - ١٠٥٣ - ١٠٥٤ - ١٠٥٥ - ١٠٥٦ - ١٠٥٧ - ١٠٥٨ - ١٠٥٩ - ١٠٦٠ - ١٠٦١ - ١٠٦٢ - ١٠٦٣ - ١٠٦٤ - ١٠٦٥ - ١٠٦٦ - ١٠٦٧ - ١٠٦٨ - ١٠٦٩ - ١٠٧٠ - ١٠٧١ - ١٠٧٢ - ١٠٧٣ - ١٠٧٤ - ١٠٧٥ - ١٠٧٦ - ١٠٧٧ - ١٠٧٨ - ١٠٧٩ - ١٠٨٠ - ١٠٨١ - ١٠٨٢ - ١٠٨٣ - ١٠٨٤ - ١٠٨٥ - ١٠٨٦ - ١٠٨٧ - ١٠٨٨ - ١٠٨٩ - ١٠٩٠ - ١٠٩١ - ١٠٩٢ - ١٠٩٣ - ١٠٩٤ - ١٠٩٥ - ١٠٩٦ - ١٠٩٧ - ١٠٩٨ - ١٠٩٩ - ١١٠٠ - ١١٠١ - ١١٠٢ - ١١٠٣ - ١١٠٤ - ١١٠٥ - ١١٠٦ - ١١٠٧ - ١١٠٨ - ١١٠٩ - ١١١٠ - ١١١١ - ١١١٢ - ١١١٣ - ١١١٤ - ١١١٥ - ١١١٦ - ١١١٧ - ١١١٨ - ١١١٩ - ١١٢٠ - ١١٢١ - ١١٢٢ - ١١٢٣ - ١١٢٤ - ١١٢٥ - ١١٢٦ - ١١٢٧ - ١١٢٨ - ١١٢٩ - ١١٣٠ - ١١٣١ - ١١٣٢ - ١١٣٣ - ١١٣٤ - ١١٣٥ - ١١٣٦ - ١١٣٧ - ١١٣٨ - ١١٣٩ - ١١٤٠ - ١١٤١ - ١١٤٢ - ١١٤٣ - ١١٤٤ - ١١٤٥ - ١١٤٦ - ١١٤٧ - ١١٤٨ - ١١٤٩ - ١١٥٠ - ١١٥١ - ١١٥٢ - ١١٥٣ - ١١٥٤ - ١١٥٥ - ١١٥٦ - ١١٥٧ - ١١٥٨ - ١١٥٩ - ١١٦٠ - ١١٦١ - ١١٦٢ - ١١٦٣ - ١١٦٤ - ١١٦٥ - ١١٦٦ - ١١٦٧ - ١١٦٨ - ١١٦٩ - ١١٧٠ - ١١٧١ - ١١٧٢ - ١١٧٣ - ١١٧٤ - ١١٧٥ - ١١٧٦ - ١١٧٧ - ١١٧٨ - ١١٧٩ - ١١٨٠ - ١١٨١ - ١١٨٢ - ١١٨٣ - ١١٨٤ - ١١٨٥ - ١١٨٦ - ١١٨٧ - ١١٨٨ - ١١٨٩ - ١١٩٠ - ١١٩١ - ١١٩٢ - ١١٩٣ - ١١٩٤ - ١١٩٥ - ١١٩٦ - ١١٩٧ - ١١٩٨ - ١١٩٩ - ١٢٠٠ - ١٢٠١ - ١٢٠٢ - ١٢٠٣ - ١٢٠٤ - ١٢٠٥ - ١٢٠٦ - ١٢٠٧ - ١٢٠٨ - ١٢٠٩ - ١٢١٠ - ١٢١١ - ١٢١٢ - ١٢١٣ - ١٢١٤ - ١٢١٥ - ١٢١٦ - ١٢١٧ - ١٢١٨ - ١٢١٩ - ١٢٢٠ - ١٢٢١ - ١٢٢٢ - ١٢٢٣ - ١٢٢٤ - ١٢٢٥ - ١٢٢٦ - ١٢٢٧ - ١٢٢٨ - ١٢٢٩ - ١٢٣٠ - ١٢٣١ - ١٢٣٢ - ١٢٣٣ - ١٢٣٤ - ١٢٣٥ - ١٢٣٦ - ١٢٣٧ - ١٢٣٨ - ١٢٣٩ - ١٢٤٠ - ١٢٤١ - ١٢٤٢ - ١٢٤٣ - ١٢٤٤ - ١٢٤٥ - ١٢٤٦ - ١٢٤٧ - ١٢٤٨ - ١٢٤٩ - ١٢٥٠ - ١٢٥١ - ١٢٥٢ - ١٢٥٣ - ١٢٥٤ - ١٢٥٥ - ١٢٥٦ - ١٢٥٧ - ١٢٥٨ - ١٢٥٩ - ١٢٦٠ - ١٢٦١ - ١٢٦٢ - ١٢٦٣ - ١٢٦٤ - ١٢٦٥ - ١٢٦٦ - ١٢٦٧ - ١٢٦٨ - ١٢٦٩ - ١٢٧٠ - ١٢٧١ - ١٢٧٢ - ١٢٧٣ - ١٢٧٤ - ١٢٧٥ - ١٢٧٦ - ١٢٧٧ - ١٢٧٨ - ١٢٧٩ - ١٢٨٠ - ١٢٨١ - ١٢٨٢ - ١٢٨٣ - ١٢٨٤ - ١٢٨٥ - ١٢٨٦ - ١٢٨٧ - ١٢٨٨ - ١٢٨٩ - ١٢٩٠ - ١٢٩١ - ١٢٩٢ - ١٢٩٣ - ١٢٩٤ - ١٢٩٥ - ١٢٩٦ - ١٢٩٧ - ١٢٩٨ - ١٢٩٩ - ١٣٠٠ - ١٣٠١ - ١٣٠٢ - ١٣٠٣ - ١٣٠٤ - ١٣٠٥ - ١٣٠٦ - ١٣٠٧ - ١٣٠٨ - ١٣٠٩ - ١٣١٠ - ١٣١١ - ١٣١٢ - ١٣١٣ - ١٣١٤ - ١٣١٥ - ١٣١٦ - ١٣١٧ - ١٣١٨ - ١٣١٩ - ١٣٢٠ - ١٣٢١ - ١٣٢٢ - ١٣٢٣ - ١٣٢٤ - ١٣٢٥ - ١٣٢٦ - ١٣٢٧ - ١٣٢٨ - ١٣٢٩ - ١٣٣٠ - ١٣



رمة الشعر العناني

نوعه . ثم يذكر بعد ذلك أن الناس بالطلع قد
يحولون ويحكون بعضهم بعضا بالأبرار والأشكال [أى فى القنون
التصويرية ٢٠٠ لاسد [أى فى الموسيقى] (١)
والمعنى من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى
نوع من هذه الفكرة بين الشعر والقنون التصويرية ،
إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن
الاستقرار فى أذهانهم ، على حسب ما ألفوا فى يشتم .
على أن القنون التصويرية كانت تنصرف فى كلامهم
للقنون النغمية ، لا القنون الجميلة ، فكان يقصد بها
النقش والتصوير فى مثل فن التجارة وفن النسخ
كما سرى

وقد تردد صدى هذه الفكرة لدى ثلاثة من
نقاد العرب قدامى ، فهموها ثلاثة أنواع من المعنى
تبعهم فيها من سواهم من هؤلاء النقاد . والنقاد
الثلاثة الذين نقضهم هنا هم : الجاحظ ، وقدامة
ابن جعفر ، ثم عبد القاهر الجرجاني . وسنعرض
لدى إفادتهم من لفكرة على حسب هذا الترتيب
الترتيب

فأول من ردّ صدى هذه الفكرة هو الجاحظ .

(١) المرجع السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

وقد عارض أرسطو أستاذه أفلاطون فيما ذهب
إليه من أمر الشعر . فبيّن أرسطو أن الشعر شأنه
شأن القنون الجميلة الأخرى - لا يحل كى صواب
الأشياء . لكنه يحل كى حوهرها ، حتى
لا يعبر عن ظاهرها بحركات بالإيقاعات . لكنه يحل كى
« الأخلاق ووجدانات والأفعال » (١)

وترادى الفكرة السابقة فى الترجمات العربية لعن
الشعر لأرسطو ، لكن من خلال التحريف لمعنى
المحاكاة كما وضعناه فى صدر المقال ، فتلا فى ترجمة
متى بن يونس ، يذكر أن الناس يشبهون = يحاكون
بألوان وأشكال كثيرة ، وقوم آخرون يشبهون بالأصوات
وكذلك بالحركات . وواضح أن ذلك فى الرسم والموسيقى
والرقص - كما يشبهون بالكلام الموزون - فى الشعر (٢)

وكذلك ابن رشد فى تلخيصه كتاب أرسطو ، يذكر
أن القول الشعرى إما هجاء وإما مدح ، ثم يقول :
« وكذلك الحال فى الصانع لما كى لمصنعة الشعر التى هى العرب
بالعبدان ، والرقص ، أى أنها مصنعة بالطبع فليس

(١) أرسطو : فى الشعر ، ١٤٤٧ ، ص ٢٤ - ٢٥ .

(٢) ترجمه متى بن يونس ، فى المرجع السابق الذكر

للكثور عبد الرحمن بدوى ص ٨٥ - ٨٦ .

ابدى يروق الإقناع المنطقي أو يساويه . وهذا هو ما يترقى به اليوم بين الفلاسفة المختصين والفلاسفة الأدباء . فأولئك تبني أفكارهم تجريدياً في المناطق العليا لا تتاح لكثير من الناس . على حين نزل أفكار هؤلاء إلى مستوى الناس . فتعيش في صورها . وتحرك . وتنبص بحياة جياشة لم تكن لتيسر لها إلا في ثوبها التصويري . وطبعاً لم يقصد الملاحظ إلى كل هذه المعاني . ولكن جوهر فكرته يقوم على ما تسلم به من حصة لتصوير الجوهرية في الأدب . وفقدانها في صورة ربط بين الشعر والفنون التصويرية .

وعيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر المشوق عام ٣٣٧ هـ . ولكن على نحو آخر . لأنه يستفيد منها في أفكار ضرورية للشارع . فإذا كان جوهر الشعر هو لتصوير . فإن المعاني مودة الشعر . والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغي الحكم على الشعر بمدته . بل بحياة الشاعر . الحكم عليه بصورته . كما لا ينبغي للحار في صفة ردة الخشب في ذاته . فليس الشعر سوى صياغة حيالة . لا يطلب الشاعر يساوها . فلو أن الشاعر فكر من شأن حقير . أو حقير من شأن عظيم في تصوير جميل . لما مال ذلك منه . بل لعد مقاييس براعته .

ويشهد قدامة بما روي عن الأصمعي أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فقال : « من يأتي إلى أمي عيس فيعلمه بلفظه كبيراً ، أو بكبير . فيحسد لعظه عيساً »

ويورج قدامة الأمر في ذلك إلى إيمان الشاعر بما عير . فبقا إنه يعتد بأصالة الشاعر ورجوعه إلى ذات نفسه ، وحرية فيما لو خالف الناس فعظم ما يصعرون أو صغر ما يعظمون . ولكن قدامة لم يعتد بشيء من ذلك . فلا صبر - عنده - أن يكذب الشاعر نفسه . فيصور غير ما يعتقد . ولا يعد تناقض اشعر مع

ولكن الملاحظ ينكر رأى هؤلاء . ويرى أن الأدب روحه الصياغة والتصوير ، لا مجرد التقرير .

يقول الملاحظ : « رغب الشيخ بقصه أبا عمرو الشيباني [في استعماله لشيء] ولما كان في ذلك يوم من أيامه في العراق ، واليهوى ، والفرو ، من ... في صفة ... وحده السب ، بآء ... »

قدامة الملاحظ - في رده على أبي عمرو ومثاله تقوم على توثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية . فليس الشعر نظراً للمعاني المجردة . وإيراداً للأفكار سرداً وتقريراً ، لكن الشعر تصوير للمعاني وتخصيم للأفكار .

وهذا تساق المعاني والحقائق على نحو تجريدي في العلوم والنظريات المختلفة . وقد يتردد بعضها على ألسنة لغوام وغيرهم . ولكن لا يستطيع تصويرها سوى من أوتوا موهبة خاصة ، هي ... وحدها تدخل هذه المعاني في ... وتصويرها الفني سبيلها إلى العقول .

في الحق إن خاصه الأدب في أحدثه مختلفة هي تصوير الأفكار . ذلك أن المرء يستطيع أن يلخص فكره لنفسه تحريماً في صفة شمر . كما يستطيع أن يشرح فكرة المؤلف في مسرحيته أو قصته في نضع صفحات . ولكن ذلك التلخيص أو الشرح لا يحيا به الأفكار . ولا تجد سبيلها إلى الإقناع . ففنى صور الشعر . كما في شخصيات القصص والمسرحيات تحرك الأفكار وتنمو . وتضمر بالحياة التي تكمل لها التأثير والخلود .

فكلمة الملاحظ توحى إحياء بما صرح به أرسطو من أن العمل الأدبي ، متى توفرت فيه وسائل الكمال من التصوير : أدنى وظيفته في الإقناع الفني

بأن الفنايل بتقديم الشعر بمعد [ويعينه ، ويرى على القائل به ، ويعبر عنه (١)]

ثم يعلل عبد القاهر رأيه بأن سبيل الكلام «...»

التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل السمع .
يضع التصوير والصوغ فيه : كالتفصيص والذهب يصاغ بهما خاتم أو سوار . فكأن محلاً - إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جوده نعم ورداهته - أن تنظر إلى القصة الخامة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصفحة ، كذلك محار إذا أردت أن تعرف مكان الفصل والمزجة في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . كما أن لو قصت حاتم على خاتم بأن يكون نفسه هذا الحيوان ، أو نفسه أمس . لم يكن ذلك تعصلاً له من حيث هو خاتم . كذلك ينبغي أن نعتد من عت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام . ثم أنك لست تنظر في كسب صنف في شأن ليلاة ، وكلام جاء عن القدماء ، ولا وحده يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيهم يشهدون في انكاره وجهه والعب به . وإذا بعد ما لاحظ وحده يقع في ذلك كل منع ، ويتشدد غاية التشدد . وقد انتهى في ذلك إلى أنه حيور العلم بأعناق مشتركاً ، وسوى فيه بين الخاصة والعمامة (٢) » .

ولا ينبغي على القاهر كبير وزن للألفاظ في ذاتها من حيث الألفاظ ، بل من حيثها في اللفظ ، ولا من حيثها في المعنى (٣) . وإنما تظهر مزجة الألفاظ عنه في تأليف الكلام ، لأنها وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة .

وقد أحكم عبد القاهر الربط بين « نظم » الألفاظ في سياق صورة أدبية وبين صورة المعنى الذي كشفت عنه هذه الصورة ، فوضح أن الألفاظ - في سياقها في الشعر وفي بليغ الكلام - هي وحدها وسيقتنا إلى الصورة الأدبية :

« فلا يتصور أن يعرف المرء لغة بوشما من غير أن يعرف معناه ، ولا يتوخى في الألفاظ ، من حيث هي ألفاظ ،

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ١٩٤ - ١٩٥

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ١٩٩ - ١٩٧

(٣) المرجع السابق ص ٤٥ - ٤٩ ، ٢٠٠ - ٢٠٦ ،

وأمر في الألفاظ ص ٣١٦ - ٣١٧ . وما ينبغي عبد القاهر مع أرسطو أيضاً في أن لكلام عقل في الجمل لا في الكلمات ، فاجملة هي وحدة اللغة .

نفسه تقيصة . وهذا ينبغي ألا ينكر على الشاعر عند قدامته أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذمماً يئساً ، بل يدل ذلك عنده على اقتدار الشاعر وقوته في صناعته (١) . إذ الأمر لا يعدو التصوير الحسن دون صلة بالصدق أو الأصالة .

ثم نستند إلى بعض القدماء - قدماء اليونان لقول بأن « أسبق الشعر أكمده (٢) » ، وقد يستند بعض نقاد العرب هذا القول إلى أرسطو (٣) . وهو ما لا أساس له من الصحة .

ولست في حاجة إلى شرح خطأ قدامته فيما يذهب إليه . فإن من يعتد بهم من نقاد العالم يرون جميعاً أن إيمان الشاعر بما يصور من أفكار أساساً أصالته الفنية وصدقها ، وسبيل تقديم الشعر نفسه قتيلاً قبل أن يكون دعمه حلقه .

ولكن قدمه يدعم أمكاه تلك بأن الشعر وكفى وينتج من ذلك مبدأ ، أنه لو سريخ أول لربط الشعر بالفنون التصويرية كما نـ .

وخير من أفاد في النقد العرق من عقد الصفة في الشعر والفنون التصويرية هو عبد القاهر الجرجاني ، وهو في رأيه متفق مع الجاحظ في جوهر معكونه السابقة ، لكنته يذهب إلى أبعد منه . فيحمل عبد القاهر عن من وقعوا عند المعنى في عموه عند حكمهم على الشعر ، غير معتدين بالصياغة والنسيج ، بقول عبد القاهر : « واعلم أن لسان العرب ، والذي أمي أمره في هذا الباب ، قد تم الشعر بمفناه ، وأول الاستعداد باللفظ ، ثم بعد ذلك في المعنى ، إلا ما قصص من المعنى من قول : في اللوح سولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا معناه ؟ » (١) . ولا ينبغي أن جنتا إلى الحقائق ، وإلى ما عليه المحصلون ، ولا يرى عبد القاهر علم ليلاة ، سريخاً في ثأوها ، ولا وهو ينكر هذا الرأي [ينصد

(١) المرجع السابق ص ١٥ - ١٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٧

(٣) نقد النثر المنسوب إلى قدامته ، ص ٩٠ .

الكاتب . فالأفكار غذه عقل . والعقول الناجمة تبحث عن غذائها أينما وجدته . وإنما تفرقت هذه العقول في مدى إفادتها من الغذاء أصيلاً كان في البيئة أو مجلولاً .

فن المعلوم أن أرسطو كان قد عقد الصلة بين الشعر والفنون الجميلة توطئة لحرص نظرية المحاكاة التي لساناً بصدد شرحها هنا . وتلك النظرية تنطبق على شعر الموضوعي ، شعر المسرحيات والملاحم . وقد صارت بعد ذلك من دواعي نهضة الأدب الموضوعي من مسرحيات وفصص أصبحت تكتب في العصر الحديث ثراً لا شعراً في عاليها العظمى .

ولم تنص نظرية المحاكاة بالشعر الغنائي وهذا الشعر الغنائي هو ما يحدث عنه نقاد العرب الذين رأينا مدى استثمارهم للصلة بين الشعر والنص . وكان أكثرهم إلتفاتاً من عبد القاهر الجرجاني في فهمه قيمة الصبغة والصورة الأدبية .

وقد نهض شعر الغنائي منذ الرومانتيكيين في أوروبا ، وكانت الصورة مدار الإجابة فيه لدى الشعراء والنقاد . وكثيراً ما عمد نقاد المذاهب الشعرية - منذ الرومانتيكيين والبرتاسيين والرمزيين - صلات غنيفة بين الشعر والفنون الجميلة التشكيلية من رسم ونحت وموسيقى .

وقد أفادوا في ذلك أنواعاً من الإفادة بهتت بالشعر الغنائي . ولقد فهموا الصورة في ضوء وحدة العمل الشعري ، وكان ترسل الفنون كتراسل الخواص ، أقوى دهامات نظرياتهم التي أصبحت مبراهناً عاماً للأدب الناهضة كلها ، ومن أدينا الحديث .

الصورة والتعبير عنها بالشعر أو بالرسم أو النحت أو بالكلام عامة .

وهذا هو رأي المدرسة التعبيرية الحديثة ، وعلى رأسها « بندتو كروتشي » . ولا اعتداد لديه بالكلمات مفردة من حيث هي مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس ولصوت منفصلين عن الصورة (١) .

ونكتفي هنا بالإشارة إلى هذا التشابه بين آراء عبد القاهر وهذه المدرسة التعبيرية . ذلك أننا لا نقصد هنا سوى تتبع الصلة بين الشعر والفنون عند أرسطو ونقاد العرب .

وقد رأينا كيف فهم نقاد العرب فكرة أرسطو أنواعاً من الفهم ، فأفاد منها الجاحظ في بيان أن جوهر الأدب لغة هو في الصياغة ، وعتى هذه الفكرة عبد القاهر في نظريته في « النظم » . وقد اعتمد فيها على عقد الصلة بين الشعر والفنون ، وقد أساء نقاداً من عصره أصالة الفكرة نفسها ، فأفاد عنها في جملته ، لصدق والأصالة لدى الشاعر .

وهذه التأويلات المختلفة لفكرة واحدة تكشف لنا عن حقائق هامة في الدراسات المقارنة ، أن الأفكار كالبذور التي تستنبت في بيئات متنوعة . فتتنوع طعومها وألوانها ، تبعاً لما يطرأ عليها من أنواع التلقيح وانخلاء في بيئاتها الجديدة ، وقد يختلف الإفادة منها تبعاً لاستخدامها في هذه البيئات ، وأن التأثير لا يمحو أصالة النقاد ، كما أنه لا يمحو أصالة الشاعر أو

(١) .

René Guénon, L'Esprit et la Matière, Paris de l'Expression et Linguistique Générale, Paris 1904 P. 4, 11, 35-36.

صندوق البريد

بين الواقع والامكان

رد على ما جاء في عدد ايلول ١٩٥٩

احسان السيد ملك عبد العزيز

*

لست انكر ، ولا اريد ان انكر ، وفرة الخروم جواد حسني ، وهذه خلف ربوة من الربوات يظن الرصاص على الاعداء منحما مكرها يحزن ابرين احلاما مري ، وهو يلطم ما ينظره من مصر . ولا اشكك لظنه في اعمال الفداء التي قام بها جويل جمال وزميله المصري ، وقد استطاع ان اسرد بعض الاسماء من ابطالنا وابطل شموپ اخرى قبرا وقبرا موافق خالدة في الاسماء دون اوطانهم وميادينهم ، هذا مع ايمانسي يفرق رقيق بين الاعمال القذائية القذائية وبين ما قام به جواد رحمه الله . فلا جدت فعلا ان سخما وقف ضد جيش جرار ، وهذه كلمة بعمل معنى القذالة المفرقة ، كان تصويري له بهذا المعنى العربي ، في الفن ، امرا مستحكما يحتاج لتخفيفه شيئا من المعجزة او القرامة ، لا لتكسب له النجاة ، فحسب بل يستطيع ان يضيء لظلال في حومة المعركة . لا مع ان هناك امونيا واقعية استميت بها من المعجزة كالصخرة الوافية والصلاح الناري والارادة الذاتية . والامل في هجوم جيش منقاد وهكذا . (وهذا كان الاقدمون اصدق احسانا بالطبيعة الانسانية حين كانوا يقفرون في من يقف هذه الواهب قوة خارقة او عوناً من القوى السماوية والقيسية ، في اساطيرهم . وهذه الطبيعة الانسانية شيء محرم يستحق التقيس ولا نسج) الواقع الساكن البلد المنزل في موقعه من المسكن العلمي الشكلي لا . كما تقول السيدة الفاضلة . - وهذا كان القرآن الكريم خير شاهد على افراد هذه الطبيعة الانسانية حين قال يصف المسلمين الاولين وهم من اشد الناس استهانة بالثوت : لا ان يكن منكم عشرون صابرون يظلبوا مائتين وان يكن منكم مائة يظلبوا الفا « جعل الواحد ازاء مائة في الفسي حالات الواقعية التي تجعلها الطبيعة الانسانية ولم يجعل الواحد ازاء جيش جرار . ثم قال تعالى وهو اصدق القائلين : (الذين خفف عنهم وطمح ان فيكم ضعفا ، فان يكن منكم مائة صابرون يظلبوا مائتين وان يكن منكم الف يظلبوا الدين بالله الله والله مع الصابرين) . وهذه هي نسبة « الامكان » في الواقعية التي تساعت عنها السيد الفاضلة . اما الذهاب مع الشطحات « وقف وحده يحارب الجيبيس الجرار » فانه خارج عن حدود الامكان بالنسبة للطبيعة البشرية التي كانت - زمانا ومكانا - ولذلك فان ما يروى من هذا القليل يلحقه الناس بعد نفسي الزمن بالاساطير ويوشطونه بالكرامات .

فلذا اضطر الشاعر او الفنان الى تصوير بطل كهذا البطل ذاته بجمال لذلك بطرق مختلفة حسب المقام ، كان يجعله رمزا لا حقيقة مثله البطولة فردية ، و يرفعه اسطوريا الى مصاف هورل وشحنون عن طريق البناء الخيالي ، او يقول ان الصخرة كانت له بمثابة المر المضي في حومة ثرموبيلي او الجسر الذي وقف عليه هوراشيوس ليشغل الاعداء حتى يتمكن قومه من تعظيمه في الوقت المناسب .

من هذا نرى كشافة الكريمة انني افارق بين شيئين مختلفين ويريد هي ان تجعل منهما شيئا واحدا : اولهما انني ربما لم انكر وقوع الحادثة

بعصها ، الثاني : انني انكر دخول الحادثة في الفن على ظاهرها الغثن الذي يتضح بالجمال . امسي من كل ذلك ان هناك نوعين من الواقعية : واقعية الحادثة نفسها والواقعية الفنية ، والاولى لاحيرة فيها ، والثانية قائمة على الاختيار والاقرب لذلك مثلا بسيطا . لو انني كتبت رواية وجعلت بطلتها عند ام معاوية رضي الله عنه لما صورتها في رواية بلولة قلدة من كبد حمزة ، بل نصرفت بها لقال انه حدث تاريخيا ، فجعلتها مثلا تهم بانتزاع كبد حمزة لم ترد بعدها في تردد من بدا صبيسره بسيفك . ولو كتبت قصيدة او رواية اصور فيها مثل عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه لجنيت تصويره وهو يمسك انفه بيده فلا يشم رائحة السك الخاص ببيت المال ، لانه من مال المسلمين ولا يجوز له ان يشمه ، وان كان ذلك مما يروي في بعض الكتب باسم التاريخ . من اجل هذا قلت فيما تقدم ان علي الغبار اذا اضطر الى مثل هذه الاسسور ان يصاب لها بما تسمعه به موهبته الفنية ، وهي موجهة بحرم الطبيعة الانسانية ولا مد .

وقد اجليت علي السافره اجلا « جرارا » حين ذكرت الاحداث التي ائتت ياها العربية ، وما يزال ظم ، ووقعت فيها تلك الامة الباطنة الصابرة ، وما يزال تقف ، صاعدة ثابتة ركنة كانها تقول ان هذا من ذلك ، وشان ماها ! فلما وقعت بور سعيد الناسلة فلها وقعة مصر والعرب ، والضمير العالي - كما يقول السيد - والحق كله في صف . ولما ثورة الجزائر فهي ثورة الجماعة المتصرفة المنطقة الى العرب النارة على القلم . ولم يقل احد ان الجماعة لا تستطيع ان تعي اهدافها الا حين تكفل نفسها للساواة المعقدة ، ولكن لو كان في احدى الاسم الف « جواد » يقف كل منهم منفردا ليحارب جيشا جرارا لما كسب لمعلم من اثر او جندوي ولو تجمع هؤلاء الاف لصمدوا اسابيع امام ذلك الجيش الجرار ، ولكن صمودهم شاهدا على قوة الارادة وعزم الجماعة المتكاثرة ، ولو اليح هؤلاء الاف ان يحاربوا حرب عصابات او ان يحاولوا البقاءة والاستحباب السريع او غيرهما من نظم القتال لصمدوا « وات » وهذا من البديهيات التي لا تحتاج شرحا ، وهو لا يخالف روح « جواد » ولا يتناقض امام الامكان ايضا ، ونعبره من الناحية الفنية هو الواجب الفني ، لتصوير البطولة العربية .

بل اما اعجب للروح العربية المتكشنة لدى الشاعر ملك ، بهديها الى نقديس بطولة (شالة) في فرد وحجب عنها صورة التكاف الجماعي البطولي في بور سعيد والجزائر ، بل يشتد عجبني حين اسعها تقول انها تعيش في واقع اجتماعي ، ثم تختار زاوية منادية من هذا الواقع ونسب الروح السارية المتخلطة في تلك الامة - من اجل اي شيء ؟ من اجل ان تقول ان « جواد » وقف يحارب الجيش الجرار ، ابعد هذا كله ماهو اشد تنكرا للجماعة وروحها ؟

واما بعد ، فقد كان كل حديثي منصبا على فكرة للقصيدة ، لا على القصيدة نفسها ، ذلك لاني اثار من ان ادخل في باب الشعر الصحيح قصيدة مفسرية الوژن ، كسولة التفتت في تصوير البطولة الساخنة ، يرد الصطرابها باسم التجديد والحالات النفسية ، وهذا تصور على المعرفة والتجديد معا ، وعلى الشعر ، وهو ليس اقل سوءا من عجز الدين لا يتصلون لتدريس الادب من تفيل حادث ، « اعلمنا الله جميعا من التصدي » كما لالحسن ، وكل ميسر كما خلق له .

احسان عباس

جامعة الخرطوم

صورة اخلاقية لأدعياء النقد والأدب من لارويير

عرض وتقديم

الدكتور محمد فتحي نصر

عليه من قرات اليونان ، مما لم يبذلوا جهداً في فهمه وهضمه وتشليله ، على حين يدبوا الجهد كله في استغلاله وتسخيره لمآربهم .

واما نتوجه بهذه الصور الاخلاقية للجمهور ، ولجمهور المثقفين بخاصة ، لانه الذي تأمل فيه وثق به ، ولان العاية من هذه الصور وأمثالها درء الخطر واتقاء الجمهور لما لهم من اثر . ومن الذي ينكر علينا بعد ذلك اخلاصنا لهذا الجمهور حين نقول - مجرد نقل - صوراً اخلاقية أتيجح للكاتب الفرنسي أن يؤلفها ناليفاً يهجو بها أصحاب هذه المآثم في محلات الادب والنقد ، في عصر لا شك انه متخلف عن عصرنا الذي نحياه . على انا حين نقلها لا نقصد بها يداهة شخصاً معيناً ألغت فيه ، ذلك أنها الفت سماً - لغير عصرنا . حقاً لهذه الصور التي قصد بها صاحبها اشخاصاً معينين لعصره قيمة خالصة ، لانها - بحسب المسيرة - تكرر في المصور . وهذا من سوء حظ الكتاب ، وهذا الامر في الوقت نفسه ما يدفع الكتاب والأدباء الى الكتابة والنقد الذاتي والاجتماعي ، ولكن كما اهون الهجاء لفرد . نحن انما نقصد أولاً ، اجرا الى التذكير بمثل سيئة لينسحبها الجمهور ، وان الابحار من وراء ذلك نائل الصراحة التي تصلح لندوة . وهذا هو الباقي الصالح من آثار الكتابة ومعالجة الاوقات في الادب . وهذا القصد النبيل الذي كرس لارويير كل جهده له ، وبه عد من كبار الكتاب العالمين .

وهي هذه الصور الاخلاقية التي تعرضها هنا بضع لارويير اسما مستعاراً يخفي وراءه آفات ترد من امراء معاصريه ، او آفات جماعة كذلك . ويصق أحياناً على هذه الصور دون تعيين اسم مستعار أو غير مستعار ، ولكنه يخفي وراء صورته وتعليقاته غرضه لنسل من مهاجمة أدت عصره واصحابها

- ١ -

زويل أو الناعد المسود المستهتر

نقول أرسط : « ألزمت بأن أقرأ كتبى على زويل : وقد فعلت . ولم يستطع أن يخول بن نفسه والاعجاب بها بادى الامر ، قبل ان يجد الفرصة

هذه صور اخلاقية يهاجم فيها مؤلفها الكاتب الفرنسي لارويير (١٦٤٥ - ١٦٩٦ م) لادعياء الموقنين في محلات النقد والادب .

ومن تقسم بهذه الصور الاخلاقية الهجائية الى من قد يتعرفون أنفسهم فيها ، لانا نرى بأنفسنا عن سداجة الاعتقاد بإمكان صلاح امثالهم بعد ان ييسر احوالهم والقوا المشرب الامن من حواردهم ، وص اهن علينا من أن تبدل جهد اليائس كى نقوم صفاثرهم ونمنح بضالهم . وماذا نطلق أمنا أن نسمع الصم أو نهدي العمى ولو كانوا لا يبصرون ؟ على انا موقنون أن من قد يتعرفون أنفسهم في هذه الصور التي نقدمها للقراء سيعلمون أن الجمهور قد يعرفهم بصفتهم كما قد يعرفهم باسماء . ويقتد لن ترجمهم هذه المعرفة عما ألفوا ، ولكنها مع ذلك ستضفى على ذات أنفسهم طابعا جديداً - مهم - وان علوا كما كانوا متعاضين على وهم ، وحاهلين عن حلال قهم وتمسكين بسوء نية سيحجبون بعد ذلك الى هذه الصور آفة الفساد والاعتزاز . به الفساد ثمرته في المجتمع ولدى الجمهور . لانه كما لو قد ليقم في وجه المتوردين عليها ، وينسب اليه المستوى الطرفين . ولا مباح لهم فيه من الفوار والاختلاف مهما بذلوا من جهد المستقر الذي تاحده العرة بالاثم ، ومهما التحلوا من شعاع الحراسة لندوة وقيمها في مجال النقد والادب ، اد ستاحد اوقائع سلاسلهم كما نأخذ الجمهور الذي يأتى الا أن يكون لفاء للاصبح على حين برودة بلاسه

مستخدين المستر شعار لهم . وهل رأيت من يرمى سعة نجه على من يكشف عن هذا الاثم ؟ وهل سمعت عن من تنصص بدافع عن نفسه بأن اتعنه ليست عليه ، ولكنها على من أمان امره وكشف عن حرجه ؟ ولعلهم بعد ذلك يحاجون في هذه البديهة ولعلهم يعزونها بدورهم الى قانون اسرطة الشهير أن لكل امرئ أن يرتكب ما يشاء ما استطاع . ر بهتيل الفرصة ويختفى عن عيون العدالة وحرسها . ولم ينحب احد ممن نقلوا لنا هذه القاعدة الاسرطه الغريبة الى مثل هذا الهم . وهذا عديهي ، ولتر لعلها عندهم نرعة هيلينية جديدة يريون بها أن يحدوا - على طريقته - فيما زعموا أنفسهم حراس

لاستهجانيها ، فمدحها في قصصه بمحضرى ، ولم يمدحها بعد امام انسان ، والتمس له المعذرة ، فلا اطلب أكثر من ذلك من مثله مؤلفا ، بل أرثي له اذ استطاع ان يصغى الى اشياء جميلة لم يأت بها هو ، وأولئك الذين يجنون أنفسهم خالصين من الفكرة التي تعتري المؤلف لما لهم من مكانة ، لهم من أهوائهم ومن حاجاتهم ما يصرفهم عن كفاية الآخرين ويطغى حماستهم لهمسا ، ولا يكاد لمرق يتها لتلوق هتعة الكمال في عمل أدبي ، حتى اعترف فكره بالفقره . وراى قلبه بالهوى ، والتمس سد الحاجة ثراء .

- ٢ -

أرسين أو الناقد المكثر ، بين اصحابه المعجبين به . « أرسين من فوق قمة فكره يتأمل في الناس ، ومن البؤس الذي يراهم منه يبدو كأنه مبهور من صيغهم لديه ، ويمدحه ويعظمه ، ويرفعه حتى السموات جمع من أناس تواعدوا ان يتبادلوا الاعجاب بأنفسهم فيما بينهم . وعلى ما له من قليل من الكفاية ، يعتقد انه قد تملك كل ما يمكن أن يقاوم به انسان . وكل ما لن يظفر به حديد ، لا يفراجه في افكاره الجليلة ، وتوفرتها لديه ، في عدد الوقت كى يقوه ببعض حكمه الدسيسة . بعدة من مخالفه فوق اصدار احكام اسسه على أربع له من سواد الناس حق الحياة المنظمة المستمرة . ولا نفسه مسئولا عن اصدار احكامه على . الا تجاه اصدقائه بادية الذين يؤلهونه صنما : فهو لا وحدهم هم الذين يستطيعون ان يحكموا على الاعمال الادبية ، وأن يفكروا ، وأن يكتبوا ، وهم الذين يجب ان يكتبوا . اما الكتب الاخرى من فجاج الفكر التي تلبها العالم خير قبول ، وتلقوها جميع شرفا ، القوم واسريانهم ، فليس من بينها - لا أقول - ما يريد استحسانه ، بل ما يستحق ان يقرأه : وهو عاجز عن اصلاح ذات نفسه بهذا التصوير الذي لن يقرأ بهال » .

ونال ان لا يرويه كان يفصده بذلك رجلا من رجال حاشية لويس الرابع عشر ، ويسمى توفيل .

- ٣ -

تيوبالد أو العقل الهرم المتكلف بين جماعة المعجبين به من قلبه .

« لقد هرمت اى تيوبالد ! اما على علم بذلك . ولكن أو تريد ان اعتقد انك انجلت من سمو » .

وانك لم تعد تحترف الشعر أو دعوى حسن الفكر . وانك الآن حكم سبي ، في كل صنوف الادب بقدر ما انت مؤلف لعين ، وانك لم يعد لديك شيء من اللطف ولا سلامة الطبع في علاقتك ؟ ان عظمه المنطق الزهو يهلى ، من دوى ويوهى الى بنقيض ذلك تماما . واذن فانت اليوم ما كنته من قبل دائما ، وربما افضل . لانك اذا كنت في مثل سنك مسائل حاد الطبع ، فإى اسم اسميك به - اى تيوبالد - في شبابك ، وعندما كنت طلبة بعض النساء ممن كن يقسمن بك ويحلفن على قولك .

ما ألد ما قال ؟ ولكن ماذا قال ؟

يذكرون ان لا يرويه قصد يهدم الصورة الكاتب الناقد الشاعر بنسيران المتولى عام ١٦٦١ م

- ٤ -

انتيم أو دعى النقد أسير هوا

ماذا تقول في كتاب : هرمودور ؟

وصف . . .

وصف . . .

وصف . . .

وصف . . .

هو كذلك ، بل انه ليس كتابا ، او هو اقل كتاب يستحق أن يتحدث العالم عنه ، اقل ما يمكن ان يقال .

ولكن هل قرأته ؟

ويجب انتيم :

ملا .

ولم لا يضيف لن قولى وملائنا حكما كذلك هل الكتاب قبل ان يقرأه ، وانه صديق قولى وميلانيا ؟

- ٥ -

« يوجد اناس تدفع ربح الخطوة قلاعهم المنشورة في بادى الامر ، فيغيب عن ناظرهم في لحظة متظر الارض ، ويشقون طريقهم يتسم لهم كل شيء ، ويوانبهم كل شيء من عمل أو ناليف ، وتنهل عليهم المدائح وأرياح الجزاء ، ولا يراهم الناس الا ويقلونهم او يهشونهم ولكن على الشط صخرة ساقطة لاتتحرك ، تتكسر على اقدامها أمواج التسلط والثراء والرهبة والملق والجناء والخطوة ، ولا تزلزلها أية ريح من الرياح ، تلك هي الشعب ، حيث ينفق هؤلاء » .

صورة البطولة التاريخية في الرواية العراقية الحديثة

■ باسم عبد الحميد حمودي

الاحرى لقصيرة «وطن البعاريب» بشكل تداخل فيه الاسطورة
بأرض الواقع

في «وطن البعاريب» يأخذ معنى البطولة العمل الروائي بعد
الميثولوجي المتكأ على أرض الواقع ويتحد كل الشخصيات
(اسدي، لمارك البعرب، المسحل، الاربولا،

وكن الامكة لحلمية (وادي العرلان، وطن
لهجة، منزل القصب) سماتها الحقيقية على نحو
الاصح، ذلك ان البعرب يستطيع انجاز مهمته في
الاربولا) واعطاء وطن البعاريب منه ويسلم القيادة

مع لمدى لكن عليهم ان يثبت ثلاثة عشر يوما اخر حتى يستطيع
محو مدينة المارق من الوجود من عند نهاية الشهر اي في الثلاثين

بذلك يحقق اسروائي ذلك لترايط بين الصورة الاسطورية
الميثولوجية عمل لتي قدمها وصورة الواقع رغم ان «العودة ابي
لاسطورة عودة مرهوية بارم مدوعامل اخرى جعل من المدع
مع بالعام لا بالذاني» كما يقول د محسن الموسوي (ص
٩٣)

قد جعل عادل عبدالجبار من الموضوع العام، موضوع تحرير
الأرض العراقية اهديمه الحديثة من الطغيان هو الموضوع العام
وبذلك كان عمل البعرب «اسفل التاريخي لاسطوري» عملا
مسيجا مع الخطب العام لمراد تحضفه، واستعان بذلك بعدة

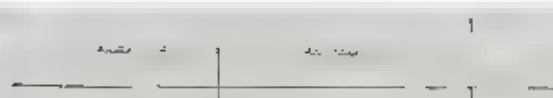
ل لعلاقة بين الحياة الشخصية للفرد ومحرى لتاريخ هي
المادة لا قرب للقياري العام والمنحصر على حد سواء، ذلك
ان البعرب يعيشون لحدث اتاريخي بشكل مباشر ويقصد بالحدث
التاريخي هنا الحدث المباشر والبعرب والمتمتع نتيجة جسم
مضيرة

واد كان واضح ان لكل نسل تاريخه الش
لشخصية لة لحة رشح في نسوب سمور
وصحة واكثر تأثيراً على المستوى العام من تاريخي
ذلك ان الشخصية التاريخية لا تعيش لذاتها
على مهل بل لها معطفتها الحادة والح

محرى التاريخ العام ومن هنا جاءت صورة نفاذ لتاريخي في
الاعمال الروائية العراقية بحورتها انطوية، ذلك ان البطل
التاريخي هو لطل التاريخي المعاصر المتعايش معها بمعانيه
الهادية لمدينة والروحية

ب بحث في هذا المقاد في الفصل التاريخي المعاصر لا في
اسفل التاريخي حارح المعاصرة الشداد للصيغة التاريخية العامة
انتي هي حارح هذا العصر

ان روايتي عبدالامير معلم «الايام لطويلة» وعادل عبدالجبار
«الرمس الصعب» قد كتبتا لتصورا شخصية صدام حسين في نطاق
عملها التاريخي وريادتها لحياتية لصالية وقد أحدث كل رواة
صورها البائية الحاصه ضمن تحطيط الروائي لعمله في وقت
انت فيه شخصية البطل التاريخي في رواية عادل عبدالجبار



Handwritten notes on lined paper, including:

- 1. $\frac{1}{x^2} = x^{-2}$
- 2. $\frac{d}{dx} x^{-2} = -2x^{-3}$
- 3. $= -\frac{2}{x^3}$
- 4. $= -\frac{2}{x^3}$

صورة حسان في الشعر الجاهلي

د. أنور أبو سويلم
جامعة مؤتة

رَبَطَ بعضُ المؤرِّخين العرب القدماء الأحداث السياسية والاجتماعية بمشاعر الإنسان وأفكاره وطموحاته، فَرَدُّوا الأشعار والخُطَب والأمثال التي قيلت في المناسبات والأحداث التاريخية، وتَنَسَّهوا إلى أهمية الإنسان الذي يَتَفَعَّل بالحدث ويَحُثُّ ويتأثر به، فَسَجَّلُوا كثيراً من حكمهم وأفكارهم ومشاعرهم شعراً ونثراً، لكن هؤلاء المؤرخين اتخذوا من الأشعار والأمثال والقصص وثنائهم بكونهم نوساطها أن يُقنعوا القاريء بصحة الخبر، لأنَّ الشعر أحد دلائل على الحبر وشاهداً عنه يُساق معه ليؤكدده. ومن هذه الزاوية كثر النحل على السنة القدماء، وحمل رِوَاة الأخبار غثاء كثيراً من الشعر الذي يريد الخبر صغف أكثر مما يريد صدقاً وإشراقاً وإحساساً، وغاب دور الإنسان في صياغة لتاريخ. وهذه أول عقبة تواجه من يبحث في العلاقة بين الشعر والموروث الثقافي القديم؛ لأنَّ الشعر أحياناً في كتب التاريخ ترجمة حرفية مُضْطَنَّة للرواية التاريخية.

والعقبة الثانية: أن الموروث الثقافي عند العرب مزيج من التاريخ والمعتقدات الدينية والخرافية والقصص، والأمثال والأساطير، والخرافات، والملاحم الشعبية، ومن خلال ذلك يبرز الشعر خافتاً باهتاً مُجْتَرَأً وكثيراً من الأحداث والأساطير والقصص لم يُدَوَّن إلا في فترة متأخرة، ولقي من المؤرخين والمفسرين الإهمال والنقد، وكانت الأحداث - غالباً - تخضع لمنطق المفسرين وقيمهم خدمة لكتاب الله العزيز، مُهْتَمِّين بالعظة والعبارة من مُجَمَّل الأحداث. ولا نستطيع أن نُؤكِّد أنَّ الصورة القديمة للقصص التاريخي هي نفسها الصورة التي رواها المؤرخون المسلمون في القرن

الثاني الهجري والقرون التالية ؛ فقد أسقط منها ما يتناقى وقيم الدين الإسلامي الخفيف وما يتعارض ومبادئه، وبقي من تراث الإنسان الجاهلي قليل من الأساطير والخرافات تكشف عن إنسان مشوه لا ثقافة لديه ولا حضارة، فوسم بالجهالة، ووسم بالانحطاط، ونعت بالأمية.

وجاء القرآن الكريم يتحدث إلى القوم عن عاد وثمود والأمم الماضية، وما ألقوا من ثقافات وما وعوا من حضارات، ولم تكن طرفة أخبار الأمم القديمة مقصودة لذاتها، ولم يأت القرآن الكريم ليضيف معلومات جديدة إلى تاريخ العرب، وإنما كان الهدف العظة والعبرة والتدبر، ولو جاءهم بأخبار لم يسمعوها ولم يعرفوها لانصرفت عنايتهم إلى دحضها ومناقشتها وإنكارها، ولم نسمع أن وثني العرب ناقشوا الرسول - ﷺ - في مدى صحة الأحبار القرآنية؛ لأنهم يعرفونها بصورة مطابقة أو قريبة من التصوير القرآني لها، ولديهم - في مواضع معينة - معلومات أكثر تفصيلاً مما جاء في الذكر الحكيم.

ولا شك أن موروثاتهم عن الأمم القديمة لم تكن تأريخاً محضاً، وكانت أشعارهم عندما يتحدثون عن الأمم السالفة يحتلط فيها التاريخ بالخيال والمعتقدات الخرافية والأساطير والرؤى الشعرية. وهذه مهمة الشاعر الحقيقية كما يرى أرسطو^(١): «صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار». والشاعر الجاهلي كان يتردد كثيراً إلى الموروثات الثقافية والحضارية فيعيد صياغتها، ويعبر من خلالها عن رؤاه وتصورات الحياة والكون والوجود.

ونحن نؤمن بأن الشاعر الجاهلي كان يمد من صفوة المجتمع، وأنه كان - أحياناً - حكيم القبيلة ومثقفها، وكاهنها، وأنفذها إحساساً، وأقدرها

(١) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م،

على نقل مشاعره وتجاربه وثقافته ومعلوماته وتحويل المادة التراثية إلى مادة أدبية؛ لذلك كان البحث عن صورة عاد في الشعر الجاهلي مُقَدِّمَةً صالحةً لبحث أشمل وأوسع في علاقة الشعر الجاهلي بالموروثات الثقافية، وله أهمية خاصة؛ لأنه يكشف عن المكونات الثقافية للأمة العربية من ناحية، ومن ناحية أخرى يكشف عن ثقافة الإنسان الجاهلي وطرائق تفكيره عندما يَرْتَدُّ إلى الحضارة التي مرَّت بها الأمم القديمة، ويدفع من جانب آخر شكوك بعض المستشرقين والباحثين في حقيقة وجود (عاد) التي عَدَّها بعضهم في زُمرة الأقباط الخرافية التي ابتدعتها محيلة الرواة.

اضطَلَحَ المؤرِّخون على تسمية «عاد وثمود وطشيم وجديس» العرب البائدة، ولعلَّ هذه التسمية جاءت من الآية الكريمة (٢): ﴿وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَىٰ وَثَمُودَ فَمَا أَبْقَىٰ﴾ وكانت (عاد الأولى) في رُغمهم من أعظم الأمم بَطْشًا وَقُوَّةً، وهم المشار إليهم في الذكر الحكيم «أما عاد الأخيرة فهم بنو تميم وينزلون برمال عالج» (٣).

وكان أَمْرُ عادٍ عند العرب في الشهرة في الجاهلية والإسلام كشهرة إبراهيم وقومه كما يقول الطُّبري (٤). لذلك بقوا في ذاكرة أهل الأخبار؛ لأنَّهم - كما يقول جواد علي (٥) - عاشوا بعد ميلاد السيِّد المسيح، ونبههم هود عليه السَّلام.

وسكنت عاد الأولى في الأحقاف بين حضرموت واليمن، وقيل: في

(٢) سورة النجم، الآية ٥٠ - ٥١.

(٣) ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ): لسان العرب، الدار المصرية للتأليف (د. ت) مادة (علاج).

(٤) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ). تاريخ الطبري، المطبعة الحسينية ١٣٢٦هـ، ج ١ ص ٢٣٢.

(٥) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨م، ج ١، ص ٣٠٠.

موضع شر (إرم) في منطقة حسمى بين أثلة وسياء (٦)، وزعم المؤرخون أنَّ (إرم) المذكورة في القرآن الكريم (٧): ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادِ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ﴾ مدينة من عهد عاد بين عدن وحضرموت، وقيل: هي دمشق أو الإسكندرية (٨). ويُفهم من القرآن الكريم أنَّ مساكن (عاد) بالأحقاف، قال تعالى (٩): ﴿وَأَذْكُرْ أَهْلَ عَادِ إِذْ أَنْذَرْنَاهُ بِالْأَحْقَافِ﴾ والأحقاف: الرَّمْلُ بين اليمن وعمان إلى حضرموت والشَّحْر، وقيل: رمال بأغيانها في أسفل حضرموت (١٠). وينسبون إلى عاد ولداً اسمه «شداد» نسجوا حوله قصصاً خيالية (١١).

وإذا عُذْنَا إلى الشعر الجاهلي لتلمس موروثات العرب الثقافية عن قوم عاد فسجدها متشعبة كثيرة، تترح فيها الحقيقة بالأسطورة، والواقع بالخيال، وللشعراء رموز ورؤى شعرية فيما يروى عن الأقدمين تصدر عن صَوَرٍ موحدة، وأنماطٍ من التفكير متشابهة.

(٩)

تخيّل الجاهليون عاداً أمة قديمة جداً، بل هي أقدم الأمم، فقالوا في أمثالهم (١٢): «أقدم من عاد» ودخلت «عاد» في الحس اللغوي العربي لتُمثِّلَ القِدَمَ ويَعْدَ العهد، وتطاول الأمد، فيقولون: «عادي» و«إرمي» عندما

(٦) ياقوت الحموي (ت ٦٢٦ هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت ١٩٦٥م، ج ١ ص ١٩٦.

(٧) سورة الفجر، الآية ٧-٦.

(٨) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب ج ١ ص ٣٠٣-٣٠٤.

(٩) سورة الأحقاف، آية ٢١.

(١٠) ابن منظور، اللسان، مادة (حقف).

(١١) قصة شداد بن عاد، لمؤلف مجهول، مخطوطة في مكتبة الأوقاف العامة ببغداد، رقم ٤٩٣٢/٩ مجلد ٩.

(١٢) القالي، كتاب أقبل من كذا، حققه: محمد بن عاشور، تونس، ١٩٧٠م ص ٧٤.

يَسْبُونَ شَيْئًا إِلَى الْقَدَمِ، كَالْأَشْجَارِ الصَّخْمَةِ، وَالْبُيُوتِ الْقَدِيمَةِ، وَالْأَبَارِ
الْعَظِيمَةِ، قَالَ الشَّاعِرُ: (١٣)

وَكَمْ نَادَيْتُهُ فِي قَعْرِ سَاحِ بِغَادِي الْبِشَارِ فَمَا أَحَابَا
وَقَالَ آخَرُ (١٤):

ذَعُونَاهُ مِنْ عَادِيَّةٍ نَضَبَ مَأْزَاهَا وَهَدَّمْ جَالِيهَا اخْتِلَافُ عُضُورِ
وَجَعَلَ عَمْرُو بْنُ مَعْدٍ يَكْرِبُ «السَّاعِدَ» عَادِيًّا طَوِيلَ مَفَاصِلِ الْأَصَابِعِ،
قَالَ (١٥):

لَهُ هَامَةٌ مَا تَأْكُلُ الْبَيْضُ أَمَّهَا وَأَشْبَاحُ عَادِيٍّ طَوِيلِ الرِّوَاجِبِ
وَالْبَيْتُ الْعَادِيُّ الْقَدِيمُ الَّذِي لَا يُعْرَفُ بَابُهُ، وَكَأَنَّهُ مِنْ مُخَلَّفَاتِ قَوْمِ
عَادٍ، وَالْعَرَبُ يَزُورُونَ الْبُيُوتَ إِلَى الْمَتَدِّ وَالْكَرَامَةِ وَالْمَآثِرِ وَالرَّفْعَةِ وَالشَّرَفِ،
قَالَ أَبُو الْبَرَجِ، الْقَاسِمُ بْنُ جَنْبِي: (١٦)
فَأَمَّا بَيْتُكُمْ إِنْ عَدَّ بَيْتٌ فَطَانَ السُّمْتُ وَاتَّسَعَ الْفَنَاءُ
وَأَمَّا أَشْهُ فَعَلَى قَدِيمٍ مِنَ الْعَادِيِّ إِنْ ذُكِرَ الْبِنَاءُ
وَقَالَ عَامِرُ الْمُحَارِبِيِّ (١٧):

(١٣) الألويسي، محمود شكري (ت ١٣٤٢ هـ)، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، حققه:
محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت) ج ٣ ص ٣.

(١٤) المصدر السابق، ج ٣ ص ٤.

(١٥) عمرو بن معد يكرب الربيدي، الديوان، تحقيق مطاع الطرابيشي، طبعة مجمع اللغة
العربية، دمشق ١٩٧٤ م، ص ٥١، وانظر قول كثير «به قلب عادية وكثره لسان العرب،
مادة (عود).

(١٦) المرروفي، أبو علي، أحمد بن محمد (ت ٤٢١ هـ)، شرح ديوان الحماسة، حققه: أحمد
أمين وعبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣ م، ج ٤،
ص ١٦٥٩.

(١٧) المصطل الصبي (١٧٨ هـ) المصطلبات، حققه أحمد شاكر، دار المعارف ١٩٧٩ م ص

وَنُرْسِي إِلَى جُرْثُومَةٍ أَذْرَكْتَ لَنَا حَدِيثًا وَعَادِيًّا مِنَ الْمَجْدِ خَضِرًا

وبذلك فسروا قول الحارث بن جِلْزَةَ الشكري (١٨):

إِرْمِي بِمِثْلِهِ جَالَتْ الْجِرْ رُ فَأَبَتْ لِحَضَمِهَا الْأَجْلَاءُ

سبة إلى إرم عاد، أي. مُلْكُهُ قَدِيمٌ كَانَ عَلَى عَهْدِ عَادَ إِرَمَ، وقال بعضهم: كَانَ هَذَا الْمَمْدُوحُ مِنْ إِرَمِ عَادٍ فِي الْجِلْمِ، كما قال الأغلب العجلي (١٩):

جَاءُوا بِشَيْخِيهِمْ وَجِئْنَا بِالْأَصَمِّ شَيْخٌ لَنَا كَانَ عَلَى عَهْدِ إِرَمِ

وقال آخرون: ذهب إلى أَنَّ جِسْمَهُ وَقَوْتَهُ يُشْبِهَانِ أَجْسَامَ عَادٍ

وشيدتْهم (٢٠).

وَيَذْعُونَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ وَذُرُوعُهُمْ وَتُرُوسُهُمْ قَدِيمَةٌ عَادِيَّةٌ، كناية عن مَجْدِهِمُ الْمُؤَنَّلَ، وَيُنَاسِبُهُمُ الْقَدِيمُ، وَأَتَتْهُمْ وَرَثُوا الْعَبْرَةَ وَالْكَرَامَةَ وَالتَّضَحِيَّةَ عَنْ أَجْدَادِهِمُ الْقَدَمَاءَ، قال راشد بن شهاب الشكري (٢١):

لِعَادِيَّةٍ مِنَ الرِّمَاحِ اسْتَعْرَضْتُهَا وَكَانَ بِكُمْ فَقَرَّ إِلَى الْغَدْرِ أَوْ عَذَمِ

وهذا المعنى مكرر في أشعارهم (٢٢):

(١٨) الأباري، محمد بن القاسم (ت ٣٢٨ هـ) - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر ١٩٦٩م، ص ٤٩٢.

(١٩) المصدر السابق، وحسانة ابن الشجري ص ٣٧. وهذا الرجز ينسب إلى عباس الأصم الرُعْلِي فارسي سليم في الجاهلية انظر: ديوان الحسان بشرح ثعلب، حققه أنور أبو سويلم، دار عمارة الأردن ١٩٨٨م ص ٣٧٧.

(٢٠) المصدر السابق ص ٤٩٣.

(٢١) المعصل بن محمد الصبي (ت ١٧٨ هـ) - المفضليات، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر ١٩٧٩م ص ٣٠٩.

(٢٢) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، تحقيق: مطاع الطرايشي، طعة دمشق ١٩٧٤م، ص ٩٣.

قال عمرو بن معد يكرب الزبيدي :

وسيفي كان من عهد ابن ضدَّ تَخَيَّرَهُ الْفَتَى مِنْ قَوْمِ عَادٍ
وقال الحصين بن الحُمام :

مُضَعَّفَةُ السَّرْدِ عَادِيَّةُ وَغَضَبُ الْمَضَارِبِ مِقْضَالُهَا
وقال زهير بن أبي سلمى :

وآخرين تَرَى الْمَاضِيَّ عُذَّتْهُمْ مِنْ نَسَجِ دَاوُدَ مَا قَدْ أَوْرَثَتْ إِرْمُ
وكان للحجارة العاديَّة القديمة أهمية بالغة، فَقَدْ غَبَدَ الْعَرَبُ الْأَنْصَابِ
العاديَّة وَأَقْسَمُوا بِهَا،

قال المهلهل بن ربيعة (٢٣) :

كَلًّا وَأَنْصَابِ لِسَا عَادِيَّةٍ مَعْسُودَةٍ قَدْ قُطِّعَتْ تَقْطِيعًا
ووصف زهير بن أبي سلمى طويلاً قديماً فقال (٢٤) :

وَأَبْيَضُ عَادِيٍّ تَلُوحُ مُنَوَّرُهُ عَلَى الْيَدِ كَالسَّحَابِ الْيَمَانِيِّ الْمُبْلَجِ
ووصف امرؤ القيس إبل رجل بـ «إِرْمِيَّاتِ» (٢٥) :

رَبُّهَا أَوْضَعُ جَزْمٍ وَاحِدًا فِي لِقَاحِ إِرْمِيَّاتٍ رُفْدٍ (٢٦)

== وشعراء النصرانية قبل الإسلام، جمع: لويس شيخو، دار المشرق، بيروت ١٩٦٧م، ص ٧٣٤ وديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الأفاق، بيروت ١٩٨٢، ص ١٢٣. الماضي: الفروع اللينة.

(٢٣) شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص ١٧٢.

(٢٤) زهير بن أبي سلمى، الديوان ص ٢٣٧.

(٢٥) امرؤ القيس بن حجر (ت ٥٤٠م) الديوان، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٦٤م، ص ٢١٥.

(٢٦) أَوْضَعُ جَزْمٍ: أَنْحَلَ مَنْ فِي الْحَيِّ، اللَّقَاحُ: الْبُوقُ الَّتِي أُنِيَ عَلَيْهَا مِنْ حَمَلِهَا شَهْرَانِ أَوْ ثَلَاثَةً، الرُّفُودُ: الَّتِي تَمْلَأُ مِنَ الْبَانِهَا الْأَرْفَادُ، وَهِيَ الْأَقْدَاحُ.

وقالوا: الإبل العَيْدِيَّة نَجَائِبٌ معروفةٌ مُنسوبةٌ إلى عاد،

قال رذاذ الكلبي (٢٧):

ظَلَّتْ تَجُوبُ بِهَا الْبِلْدَانُ نَاجِيَةً عَيْدِيَّةٌ أَرْهَنْتَ فِيهَا الدَّنَائِيرُ
وَإِذَا وَصَفُوا شَيْئًا بِالْخَلَاءِ وَالْقِفَارِ قَالُوا: «مَا بِهِ مِنْ إِرَمٍ وَأِرَمٍ».

قال المرقش الأكبر (٢٨):

أَمَسَتْ خَلَاءٌ بَعْدَ سُكَّانِهَا مُقْفِرَةٌ مَا إِنَّ بِهَا مِنْ إِرَمٍ
وقال زهير بن أبي سلمى (٢٩):

دَارَ لِأَسْمَاءَ بِالْعَفْرَتَيْنِ مَائِلَةً كَالْوَحْيِ لَيْسَ بِهَا مِنْ أَهْلِهَا أِرَمٌ
قال ابن سيده (٣٠): الإِرَمُ والأِرَمُ: الجِخَارَةُ، والأَرَامُ: الأَعْلَامُ،
وُخِصَ بِمَعْضَمِهَا أَعْلَامُ (عاد)

وقال اللحياني: أَرَمِي وإِرَمِي، والأَرَامُ الأَعْلَامُ، وقيل: هي قُبُورُ
عاد. وَعَمَّ بِهِ أَبُو عبيدة، فقال: هي الأَعْلَامُ.

ومن إِرَمٍ اشْتَقُّوا «الأَرُومَةُ» وهي أَصْلُ الشَّجَرَةِ، الراسخ القديم
المُؤْتَلِّ، وتَعْنِي الشَّرَفَ الْقَدِيمَ، والمآثر والحَبَّ، قال أبو جُنْدَبٍ
الهُذَلِيُّ (٣١):

أُولَئِكَ نَاصِرِيَّ وَهُمْ أَرُومِي وَبَعْضُ الْقَوْمِ لَيْسَ بِذِي أَرُومٍ.

(٢٧) ابن منظور: اللسان، مادة (عود)

(٢٨) المفضل الضبي، المفضليات ص ٢٢٩.

(٢٩) زهير بن أبي سلمى، الديوان ص ١١٦.

(٣٠) ابن منظور: اللسان، مادة (أرم).

(٣١) المصدر السابق، مادة (أرم)

وقال الأعشى (٣٢):

مَا فَوْقَ بَيْتِكَ مِنْ بَيْتٍ عَلِمْتُ بِهِ وَفِي أُرُومَتِهِ مَا مَنِبْتُ الْعُرُودِ

وقال زهير (٣٣):

لَهُ فِي الذَّاهِبِينَ أُرُومٌ صِدْقٍ وَكَانَ لِكُلِّ ذِي حَسَبٍ أُرُومٌ

ويتردد في الشعر الجاهلي ادِّعَاؤُهُمْ ملكية الجبال والجنى، وموارد المياه من عهد عاد، قال أبو دؤاد الإيادي (٣٤):

أَلَا أُبْلِغُ خُزَاعَةَ أَهْلَ مُرٍّ وَإِخْوَتَهُمْ كِنَانَةَ عَنْ إِيَادٍ
تَرَكْنَا دَارَهُمْ لِمَا شَرُونَا وَكُنَّا أَهْلَهَا مِنْ عَهْدِ عَادٍ

وقال رجل من طيء (٣٥):

وَبِالْجَبَلَيْنِ لَنَا مَعْمَلَانِ ضَعَدْنَا إِلَيْهِ سُمَيْرَ الصُّعَادِ
مَلَكْنَاهُ فِي أَوْبِيَاتِ أَرْمَاءِ بَ مِنْ مَعْدِ نُوحٍ وَمِنْ قَبْلِ عَادٍ

وقال قبيصة بن جابر (٣٦):

وَتَيْمَاءُ الَّتِي مِنْ عَهْدِ عَادٍ حَمَيْنَاهَا بِأَطْرَافِ الْعَوَالِي

(٣٢) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس (ت ٦٢٤هـ): الديوان، حققه: محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣م ص ٣٢١.

(٣٣) زهير بن أبي سلمى، الديوان ص ١٥٤، وانظر ديوانه أيضاً ص ٢٣٢، ٢٨٢.

(٣٤) المَعُودِي، علي بن الحسين (ت ٣٤٦هـ) - النسب والإشراف، طعة الصاوي، مصر، ص ١٧٥.

(٣٥) الهمداني، الحسن بن أحمد بن يعقوب (ت ٣٥٠هـ). الإكليل، تحقيق: محمد بن علي الأكرع، بغداد، ١٩٨٠م، ج ١ ص ٩٠.

(٣٦) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي - ديوان الحماسة شرح السريري، دار العلم، بيروت (د) ت (ج ١ ص ٢٩٥).

وقال بشامة بن حزن: (٣٧)

من عهد عادٍ كان معروفاً لنا أسرُ الملوك وقتلها وقتالها
ورأى بعضُ المستشرقين أنَّ كلمة (عاد) لم تُكُنْ آسَمَ علم في
الأصل، بل كان يُراد بها القَدَم، وأن (من عهد عاد) و(عادي) يعني منذ عهدٍ
قديم جداً، وأنَّ المعنى هو الذي حَمَلَ الناس على وضع تلك الأساطير عن
أيام عاد، وهي أقوام خرافية لا أساس لوجودها (٣٨).

وما أوردناه من أشعار جاهلية يَدَّخُصُّ هذا الاستنتاج وسيأتي في
مواضع من هذا البحث ما يُدَلِّل على معرفة العرب بأخبار عاد وقصصهم
وأحوال معيشتهم وصفاتهم.

(٢)

جاء ذكر عاد في القرآن الكريم متصلاً بشمود في أربعة وعشرين
موصعاً، وأن شمود خَلَقْتُهُمْ في مساكنهم الرِّفْهة وبنياهم الشامخ، وقصورهم
المنحوتة في الحبال، وما تَمَنَّعُوا به من رعد العيش في جبال وعيون،

(٣٧) أبو تمام، ديوان الحماسة ج ١ ص ١٥٠.
وانظر قول الطرمّاح من شعراء العصر الأموي:

لنا الجبلان من أزمان عادٍ ومُجْتَمَعُ الآلاءِ والبضايِ
وقول آخر:

تَمَدُّ عليه من يمين واشمَلٍ يُخَوِّدُ له من عهد عادٍ وتُبْعَا

لسان العرب، مادة (عود)

وقبيلة سويد بن أبي كاهل اليشكري غلبت قوم عاد ومن جاء بعدهم. قال:

غلبت عاداً ومن تبعهم وابت بَعْدُ ليس تُشْخَعُ

انظر: شعراء النصرانية، ص ٤٣٢.

(٣٨) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج ١ ص ٣٠٨.

وزروع وَتَنخُلُ فَرِهِينَ، وما كان من جُحُودِهِمْ لآياتِ رَبِّهِمْ وكفرِهِمْ بِنبيِّ الله (هود)، وأن الله عَذَّبَهُمْ بِريحٍ صَرْصَرٍ عاتيةٍ (٣٩).

وفي القرآن الكريم ثلاث سور تتصل بـ (عاد): (هود) و (لقمان) و (الأحقاف). وفي ذاكرة الإخباريين أساطير ومبالغات لا يقبلها العقل فيما يتصل ببراء عاد وما أوتوا من نعيم، رويوا أنَّ شداد بن عاد كان قوياً جباراً سَمِعَ بوصف الجنة فأراد بناء مدينة تفوقها حسناً وجمالاً، فجمع ما في الأرض من ذهب وفضة ودرّ وياقوت، فابتنى مدينة (إزم) باليمن لكنه لم يتمتع بها لكفره ببُوءة هود، إذ أهلكه الله وسحقه (٤٠).

ويبدو أنَّ حكاية شداد بن عاد قد نُسحت من أخيلة القُصاص والمفسرين المسلمين في القرن الثاني الهجري معتمدين على ما جاء في القرآن الكريم وأخبار الجاهليين عن ثراء عاد وبطنهم وشموخ بنيانهم.

وفي الشعر الجاهلي إشارات قليلة إلى «أصاع» عاد وهي حُصُون وقصور منحوتة في الجبال، لكن هذه الأصاع لم تدفع عنهم المنية ولم تقمهم غوائل الدهر والمصير المحتوم.

وعندما يَعرِضُونَ لَحْتِمَةَ الموت وَتَفَاهَةِ ما يُختصمون عليه، وبطش الدهر يَتَعَزَّوْنَ بمصائر مَنْ قَبْلَهُمْ من الأمم القديمة ذات البأس والسُّنة، ويمصير عاد «ذوي النعم» و «أصحاب الأضناع» و «أصحاب المُلْك» لكن المال والمُلْك والقوة لا تدوم، ولا تدفع المنية عن البشر. قال عمرو بن

(٣٩) انظر القرآن الكريم: سورة الأعراف، آية ٦٥، ٧٤، التوبة آية ٧٠، هود آية ٥٠، ٥٩، ٦٠، إبراهيم آية ٩، الحج، آية ٤٢، الشعراء، آية ١٢٣، ص آية ١٢، عاقر آية ٣١، فصلت، آية ١٣، ١٥، الأحقاف، آية ٢١، ق آية ١٣، الذاريات آية ٤١، القمر آية ١٨، الحاقة آية ٤-٦، الفجر آية ٦، الفرقان، آية ٣٨، العنكبوت، آية ٣٨، النجم، آية ٥٠.

(٤٠) انظر قصة شداد بن عاد، مخطوطة مكتبة الأوقاف العامة ببغداد، رقم ٤٩٣٢/٩ مجاميع

قميئة : (٤١)

قَدْ كَانَ مِنْ غُثَّانَ قَبْلَكَ أَمْ
فَسَرُّجُوا مُلْكَاً لَهُمْ مِنْهُمْ
لَا تَحْسِبَنَّ الدُّهْرَ مُخْلِدَكُمْ
لَوْ دَامَ دَامَ لَتُبَّعَ وَذَوِي آلٍ
لَاكَ وَمَنْ تَضُرُّ ذَوُو نِسَمٍ
فَفَنُّوا فَنَاءً أَوْائِلِ الْأَمِّ
أَوْ دَائِماً لَكُمْ وَلَمْ يَدْخُلْ
أَصْنَاعٍ مِنْ عَادٍ وَمَنْ إِزَمَ

وضرب عمرو بن معد يكرب الزبيدي المثل بملوك اليمن وعاد وما
كانوا عليه من نعيم وملك وجبروت ؛ لكنهم بادوا وتحول ملكهم إلى مَنْ جاء
بعدهم . قال لقيس بن المكشوح عندما تهذبه : (٤٢)

أَتَوْعِدُنِي كَأَنَّكَ ذُو رُعَيْنِ
وَكَائِنٌ كَانَ قَدِّكَ مِنْ نَعِيمٍ
قَدِيمٍ عَهْدُهُ مِنْ عَهْدِ عَادٍ
فَأَنْسَى أَهْلُهُ بَادُوا وَأَنْسَى
بِأَفْضَلِ عَيْشَةٍ أَوْ ذُو نُوَّاسٍ (٤٣)
وَمُلْكٍ ثَابِتٍ فِي النَّاسِ رَاسِي
عَظِيمٍ قَاهِرِ الْجَبَرُوتِ قَاسِي
يُكْمَلُ مِنْ أَنْسَى فِي أَنْسَى

ويرى سليمان بن ربيعة الثعلبي أن الحياة لا تدَّه فيها ولا نعيم ، ما دام
الدَّهر يتحكم في أعمار البشر ، وما دامت أمم عظيمة لم تُخلد ورال عنها
ملكها ونييمها ،
قال : (٤٤)

مَالَتُ الْعَيْشَ وَالْفَتَى لِلدُّهْرِ (م) وَالنُّهْرُ ذُو فُنُونٍ

(٤١) عمرو بن قميئة ، الديوان ، حققه : حسن كامل الصيرفي ، طبعة معهد المخطوطات العربية ،
القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .

(٤٢) عمرو بن معد يكرب الزبيدي ، شعره ، حققه : مطاع الطرايشي ، دمشق ١٩٧٤ م ص ١١٧ -
١١٨ .

(٤٣) ذُو رُعَيْنِ : أحد ملوك اليمن ، ورُعَيْنِ جُصْنُهُ ، ذُو نُوَّاسٍ : صاحب الأخذود .

(٤٤) الجاحظ ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ) : البيان والنبين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة
الخانجي بالقاهرة ١٩٦٨ م ج ١ ص ١٩٥ .

أَهْلَكَ طَشْمًا وَقَبْلَ طَشْمٍ أَهْلَكَ عَادًا وَذَا جُدُونِ
وَأَهْلَ جَاشِرٍ وَمَآرِبَ بَعْدَ (م) حَيٍّ لُقْمَانَ وَالتُّفُونِ (٤٥)،
وَالْيُسْرَ لِلْعُسْرِ وَالشُّعْنَى لِلْفَقْرِ وَالْحَيِّ لِلْمُنُونِ

(٣)

وقد أشار القرآن الكريم إلى هلاك عاد بالريح ، قال تعالى : (٤٦) ﴿وَأَمَّا
عَادُ فَأَهْلَكُوهَا فِي يَوْمٍ ذُو مِرَّةٍ فَذُرُّوا عَنْبَةً﴾ أما الشعراء الجاهليون فسبوا هلاك عاد
إلى «الزمن» و«الحادثات» و«رب الدَّهْرِ» و«الغول» :

قال الأعشى : (٤٧)

أَلَمْ تَرَوْا إِرْمًا وَعَادًا أَوْدَى بِهَا اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ
بَادُوا فَلَمَّا أَنْ بَادُوا مَتَّى عَلَى إِثْرِهِمْ قَدَارُ
وقال زهير : (٤٨)

أَلَا لَا أَرَى عَلَى الْحَوَادِثِ بَافِيَا وَلَا حَالِدًا إِلَّا الْجِبَالَ الرُّوَاسِيَا
أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَهْلَكَ تَبْعًا وَأَهْلَكَ لُقْمَانَ بِنِ عَادٍ وَعَادِيَا

وقال عدي بن غطيف الكلبي : (٤٩)

أَهْلَكْنَا اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ مَعَا وَالذَّهْرُ يَغْدُو عَلَى الْقَتَى جَذَعَا
كَمَا سَطَا بِالْأَرَامِ عَادُ وَبِالْـ جَجْرٍ فَأَرْكَى لَتُبْعٍ تَبْعَا

(٤٥) التفون : سونفن بن عاد، اللسان، مادة (تفـ).

(٤٦) الحاقة، آية ٦

(٤٧) الأعشى، الديوان ص ٣٣١

(٤٨) زهير بن أبي سلمى، الديوان ص ٢٠٩.

(٤٩) الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ج ٧ ص ٢٥٦.

وقال رجل من عبس: (٥٠)

ليس أمرؤ خالداً والموت يطلبه هاتيك أجساد عاد أصبحت جيفة

وقال أبو وجرة السعدي: (٥١)

صيّت عليكم حاصبي فترككمم كأضرام عاد حين جلتها الرمم

وقال رشيد بن رميض العنبري: (٥٢)

«مَنْ يَلْقِي يُوْدَ كَمَا أُوْدَتْ إِرَمُ».

وقال متمم بن نويرة: (٥٣)

ولقد علمت ولا محالة أنني للحادثات فهل تريني أجزع
أفنين عاداً ثم ال مُحَرِّق فتركهم بلداً وما قد جمعوا
ذهبوا فلم أدركهم ودعاهم قول أتوها والطريق المهجع

(٥٠) الجاحظ، الحيوان ج ٣ ص ٨٨.

(٥١) ابن منظور، اللسان، مادة (رمد).

(٥٢) أبو تمام: ديوان الحماسة بشرح التبريزي، دار الفلم، بيروت (د. ت) ج ١ ص ١٣٣.

وهذا البيت منسوب إلى عمرو بن معد يكرب الزبيدي،

انظر: ديوانه، ص ١٧٢.

وانظر أيضاً قول الأوه الأودي:

فينا معاشر لم يبنوا لقومهم وإن بنى قومهم ما أفسدوا عادوا
كانوا كجبل لقيم في عسيرته إذ أهلكك بالذي قد شئى لها عاد
أو بعده كقذار حين تابت على الفواصة أقوام فقد بلادوا

عبد العزيز المجني: الطرائف الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت) ص ٩.

وهذا المعنى مكرر في الشعر الجاهلي، كقول الفهد الرماني:

ولقيت تغلب كمصبة من عاد «وقول الأسود بن يعفر:

«وأسابه أهلكن عاداً وأنزلت...» انظر: شعراء النصرانية ص ٢٤٣، ٤٨٤.

(٥٣) المفضل الضبي، المفضليات ص ٥٣.

واستغل خدّاش بن زهير عمليّة إيادة عادٍ في تصوير إيادة مُرة والقبائل
المُعادية، واستفطّب في هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحو يُحدّد تماماً رؤيته
الشعرية لهذا الحدث التاريخي الهائل، قال: (٥٤)

عَدَدْتُمْ عَظَفَتَيْنِ وَلَمْ تَعُدُّوا وَقَائِعَ قَدْ تَرَكْنَكُمْ حَصِيدًا
تَرَكْنَا عَامِرِيَهُمْ مِثْلَ عَادٍ وَمُرةً أَهْلِكُوا إِلَّا الشَّرِيدَا
ويحوّل عديّ بن زيد العبادي فكرة الفناء الذي أصاب الأمم القديمة
إلى الحانٍ جنائزية يُعزّي بها البشرية فيما يُشبه المَرثاة الإنسانية لكل إنسان
يُبغِي الحَيَاةَ والبَقَاءَ خِلافًا لِسُنَّةِ الحَيَاةِ. قال: (٥٥)

أَيَّنْ أَهْلُ الدِّيَارِ مِنْ قَوْمِ نُوحٍ ثُمَّ عَادَ وَمَنْ نَعِدِهِمْ ثُمُودُ
أَيَّنْ أَبَاؤُنَا وَأَيَّرَ نُوحُهُمْ أَيْسَ آبَاؤُهُمْ وَأَيَّنَ الْجُدُودُ
سَلَكُوا مِنْهَجَ النَّاسِ فَاذُوا وَأَزَابَ قَدْ كَانَ مِثًا وَرُودُ
وقال عديّ أيضًا: (٥٦)

أَبَا شُرَيْحٍ فَلَا تَحْرَنْكَ عَشْرُنَا فَاَلْمَرءُ رَهْرُ لَرَبِّبِ الدَّهْرِ وَالْحُمُرِ
إِنَّ الْأَسَى قَبْلُنَا جَمٌّ وَنَعْلَمُهُ فِيمَا أُدِيلُ مِنَ الْأَجْدَادِ وَالْأُمُرِ
مَنْهُمْ رَأَيْتُ عِيَانًا أَوْ تُحْبَرُهُ وَمَا تُحَدِّثُ عَنْ عَادٍ وَعَنْ إِزْمِ
وَدُونَ ذَلِكَ كَمْ مَلِكٍ وَمَغْبُطَةٍ نَادُوا وَكَانُوا كَفَى الظَّلِّ وَالْحُلُمِ

ولم يَرِدْ في الشعر الجاهلي إيادة عادٍ بالريح إلا في قصيدة لعبيد بن

(٥٤) خدّاش بن زهير العامري، شعره، صفة يحيى الخبوري، طبعة مجمع اللغة العربية
بدمشق ١٩٨٦م ص ٤٥.

(٥٥) عديّ بن زيد العبادي، الديوان، حققه: محمد مجاز المعبد، دار الجمهورية، بغداد
١٩٦٥م، ص ١٢٢.

(٥٦) عديّ بن زيد العبادي، الديوان ص ١٧٠.

الأبرص، قال فيها: (٥٧)

وَحَيَّرَنِي ذُو الْبُؤْسِ فِي يَوْمِ بُؤْسِهِ خِصَالًا أَرَى فِي كُلِّهَا الْمَوْتَ قَدْ بَرَّقَ
كَمَا خُيِّرْتُ عَادُ مِنَ الذَّهْرِ مَرَّةً سَحَابٌ مَا فِيهَا لِذِي خَيْرَةٍ أَنْقُ
سَحَابٌ رِيحٍ لَمْ تُوَكَّلْ بِبِلْدَةٍ فَتَرَكُهَا كَأَنَّهَا لَيْلَةُ الطَّلَقِ (٥٨)

ولا شك أن هذه الأبيات صدى للموروث الشعبي في قصة هلاك عاد، إذ يروى في حكاية الاستسقاء أن الله أنشأ سحاب ثلاثاً بيضاء وحمراء وسوداء، ونودي قيل عاد: اختر لنفسك ولقومك. فاختار السحابة السوداء لأنها أكثر مطراً، فلما رآوها قالوا: هذا غارصٌ مطرنا، فأخذتهم صاعقة العذاب ودمرتهم الريح الصرصر تدميراً. ولا أستبعد النحل في هذه الأبيات التي لم أجد لها نظيراً في الشعر الجاهلي.

وقسّر علماء المسلمين الريح الصرصر العانية المذكورة في الذكر الحكيم، فقال التبريزي (٥٩) من الرياح الدُّبور، وهي المذكورة في القرآن، وعنه رحمته، قال «نصرت دليلاً وأهلكت عاداً بالدُّبور» وفي ذلك يقول أبو شجاع:

إِنَّ الرِّيَّاحَ الدَّارِيَاتِ أَرْبَعُ مِنْهَا النُّعَامَى وَالصَّبَا وَالزُّعْرَعُ
ثُمَّ الدُّبُورُ مَرُهَا لَا يَنْفَعُ قَدْ أَهْلَكَتْ عَادُ بِهَا وَتُبُعُ

(٤)

ومن (عاد) شهر لقمان الحكيم الذي ورد ذكره في القرآن الكريم،

(٥٧) عبيد بن الأبرص، الديوان، حققه: حسين نصار، مطبعة النابلي الحلبي، القاهرة ١٩٥٧م،

ص ٨٨.

(٥٨) الأنق: الإعجاب والسرور، الطلق: سير الليل لورد اليب وهو أن يكون بين الإبل والماء ليلتان ويعد القرب.

(٥٩) التيفاشي، سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، حققه: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٣١٠.

وسُمِّيت سورةٌ بِاسْمِهِ، ووصَّفه الله - تعالى - بِالْحِكْمَةِ، وله وصايا في ابنه ذائعة مشهورة (٦٠). وَضَرَبَ الْعَرَبُ بِحِكْمَتِهِ الْمَثْلَ (٦١). وقالوا إنه عُمَرُ خَمْسَمِائَةِ سَنَةٍ وَسَتِينَ، فَكَانَ عُمَرُ مَضْرُوبَ الْأَمْثَالِ (٦٢).

وَيَذْكُرُ أَهْلُ الْأَخْبَارِ (٦٣) أَنَّ عَادًا أَصَابَتْهُمُ قَحْطٌ تَتَابَعَ عَلَيْهِمْ، فَجَهَّزُوا وَقَدَّأُوا إِلَى مَكَّةَ يَسْتَسْقُونَ فِي سَبْعِينَ رَحْلاً مِنْهُمْ «لُقْمَانُ بْنُ عَادٍ» وَآخَرُونَ، فَلَمَّا قَدِمُوا مَكَّةَ نَزَلُوا بِظَاهِرِهَا عِنْدَ بَكْرِ بْنِ مَعَاوِيَةَ زَعِيمِ الْعَمَالِيقِ، وَأَقَامُوا عِنْدَهُ يَشْرَبُونَ الْحَمْرَ وَتُغْنِيهِمُ الْجَرَادَتَانِ، وَنَسُوا مَا جَاءُوا مِنْ أَجْلِهِ. ثُمَّ خَرَجُوا يَسْتَسْقُونَ، فَأَنْشَأَ اللَّهُ عَلَى قَوْمِهِمْ سَحَابًا فَاسْتَبْشَرُوا بِهَا، فَأَنْزَلَ اللَّهُ عَلَيْهِمُ الْعَذَابَ رِيحًا فِيهَا كُثُفٌ النَّارِ سَخَرَهَا اللَّهُ - تعالى - عَلَيْهِمْ سَعِ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةِ أَيَّامٍ حُسُومًا، وَكَانَ تَحْلَفُ مِنَ الْوَفْدِ «لُقْمَانُ بْنُ عَادٍ» الَّذِي لَأَذَّ بِالْكَعْبَةِ وَتَضَرَّعَ وَمَسَّأَلَ اللَّهَ الْخُلُودَ، فَثَوَّدِي أَنْ قَدْ أَجَبْتُ دَعْوَتَكَ، وَلَا سَبِيلَ إِلَى الْخُلُودِ، وَلَكِنْ اخْتَرْتُ لِمَسِكَ عُمَرُ سَعِ نَفَرَاتٍ عُمَرُ فِي حِلٍّ وَعُمَرُ، أَوْ عُمَرُ سَبْعَةَ أَتْسُرَ، إِذَا مَاتَ بَسُرْتُعَهُ آخِرَ، فَأَخْتَارَ النَّسُورَ، فَعَاشَ عُمَرُ طَوِيلًا، وَكَانَ آخِرُ النَّسُورِ اسْمُهُ «لُبْدٌ» مَاتَ بِمَوْتِهِ، فَضَرَبُوا بِهِ الْأَمْثَالَ (٦٤).

-
- (٦٠) انظر: سورة لقمان، وتفسير الطبري ج ٢١ ص ٣٩.
 (٦١) في المثل: أَخْكَمُ مِنْ لُقْمَانَ. مجمع الأمثال ج ١ ص ٢٢٢، وجمهرة الأمثال ج ١ ص ٤٠٥، والدرة الفاخرة ج ١ ص ١٦٢.
 (٦٢) أبو حاتم السجستاني: الْمُعْتَمَرُونَ وَالْوَصَايَا، مطبعة النابلي الحلبي، القاهرة، ص ٢.
 (٦٣) القصة مختصرة تنصرف عن الكامل في التاريخ ج ١ ص ٤٨ - ٤٩، والبدء والتاريخ ج ١ ص ٢٨ - ٣٠، وأخبار الزمان ص ١٠٤ ومروج الذهب ج ٢ ص ٩٢ وجمهرة أشعار العرب ج ١ ص ٢٦، والفاخر ص ٦٨ وتاريخ الطبري ج ١ ص ٢٢٣، وعيون الأبحار ج ٤ ص ٥٩، ونهاية الأدب ج ١٣، ص ٦٠.
 (٦٤) في المثل: «أَتَى أُنْدٌ عَلَى لُبْدٍ» وَهُوَ عُمَرُ بْنُ لُبْدٍ الدرة الفاخرة ج ١ ص ٢٩٨، ومجمع الأمثال ج ٢ ص ٥١، وتمثال الأمثال ص ٢٣١، وجمهرة الأمثال ج ٢ ص ٧٥ والمستقصى في أمثال العرب ج ٢ ص ٢٥٤.

قال النابغة الذبياني (٦٥):

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنْدِ أَقَوْتُ وَظَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبْدِ
أَمَسْتُ خَلَاءَ فَأَمْسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لُبْدِ

فقد استغلَّ النابغة هذه الحكاية في تصوير دَمَارِ الدِّيارِ ومُحَوِّلِهَا
وإِنْدِثَارِهَا، واستَقْطَبَ في هذا التصوير حكاية لقمان وسوره، وفَعَلَ الزَّمَنَ
وتأثيره في المَوْجُودَاتِ، واستَطَاعَ أَنْ يُحَدِّدَ رُؤَاةَ الشعْرية لِمَعْلِ الدَّهْرِ وَسَطَوْتِهِ
وَيَطِّشُهُ معتمداً على المَوْرُوثِ الثقافي من حكاية لُقْمَانَ وَلُبْدِ.

وقال ليبد بن ربيعة العامري (٦٦):

وَلَقَدْ جَرَى لُبْدٌ فَأَذْرَكَ خَرِيَّةً رَبُّهُ الزَّمَانُ وَكَانَ غَيْرَ مُثْقَلِ
لَمَّا رَأَى لُبْدُ السُّورَ تَتَابَعَتْ رَفَعَ الْقَوَادِمَ كَالْفَقِيرِ الْأَغْزَلِ
مِنْ تَحْتِهِ لُقْمَانُ يَرْحُو بَعْفَهُ وَلَقَدْ رَأَى لُقْمَانُ أَنَّ لَمْ يَأْتَلِ (٦٧)

فالمرءُ يَهْرُبُ مِنَ الْمَوْتِ لَكِنِ الْمَوْتُ يُطَارِدُهُ، وَبُدَّ الْمَنُونُ تَنَالُهُ أَيْتَمًا
اتَّجَهَ، وَقَدْ أَفَادَ الشَّاعِرُ مِنْ هَذِهِ الْأَسْطُورَةِ الشَّعْبِيَّةِ وَوُظَّفَهَا لَخْدْمَةِ الْمَعْنَى
الَّتِي يَقْصِدُ إِلَيْهَا، فَلَبَّدَ الَّذِي يُثَلِّلُ الْإِنْسَانَ يَزِي السُّورَ قَلْبَهُ يَهْوِي الْوَاجِدُ تَلَوَّ
الْآخِرَ، وَلَا يَتَّعِظُ مِنْ غَيْرِهِ فَيُحَاوِلُ الْهَرَبَ مِنَ الْمَوْتِ الْمَحْتَمِ، وَأَيَّنَ الْمَفْرَّ
مِنْ رَبِّ الْمَنُونِ الَّذِي يُطِيحُ بِكُلِّ حَيٍّ. وَلُقْمَانُ وَنُسُورُهُ يُقَدِّمُهُمُ الشَّاعِرُ
الْجَاهِلِيَّ أَمْوُذَجًا لِمَصِيرِ الْبَشَرِيَّةِ: الْفَنَاءُ الْمَحْتَمِ، وَالْمَوْتُ الْمَوْكُودُ.

(٦٥) النابغة الذبياني، الديوان، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر
١٩٧٧م، ص ١٦.

(٦٦) ليبد بن ربيعة العامري، الديوان، حققه: إحسان عباس، طبعة وزارة الإرشاد والأنباء،
الكويت ١٩٦٢م ص ٢٧٤.

(٦٧) القوادِم: مُقَدِّمُ جَنَاحِ النَّسْرِ، الْفَقِيرُ: الْمَكْسُورُ الْفَقَارُ، الْأَغْزَلُ مِنَ الْخَيْلِ: الْمَائِلُ الدَّنْبُ،
لَمْ يَأْتَلِ: لَمْ يُقْصِرْ فِي اسْتِقَاءِ النَّسْرِ وَالْحَرَمِ عَلَيْهَا، لَكِنِ الْقَدْرُ عَلَيْهِ.

وهذه الصورة يكررها طرفة بن العبد، فيقول (٦٨):

فَكَيْفَ يُرْجَى الْمَرْءُ ذَهْرًا مُخْلَدًا وَأَيَّامُهُ عَمَّا قَلِيلٍ تُحَاسِبُهُ
أَلَمْ تَرَ لُقْمَانَ بْنَ عَادٍ تَتَابَعَتْ عَلَيْهِ السُّورُ ثُمَّ غَابَتْ كَوَاكِبُهُ
أَمَّا أَوْسُ بْنُ حَجْرٍ، فَيَرَى فِي «لُئْد» مَثَلًا لِلصَّدَاقَةِ الْكَاذِبَةِ، وَالْخِيَانَةِ مِنَ
الصَّدِيقِ، قَالَ (٦٩):

خَانَتْكَ مِنْهُ مَا عَلِمْتَ كَمَا خَانَ الْإِخَاءَ خَلِيلُهُ لُبْدُ
وَاسْتَحَالَ نَسْرَ لُقْمَانَ لَدَى الشُعْرَاءِ الْإِسْلَامِيِّينَ رَمَزًا لِلسَّلَامَةِ وَطُولِ
العُمْرِ، وَعِنْدَمَا يَتَنَاولُونَ حِكَايَتَهُ فِي أَشْعَارِهِمْ يَسْتَنْدُونَ إِلَى قِيَمِ بِلَاعِيَةِ أَكْثَرِ
مَنْ اسْتَنَادَهُمْ إِلَى قِيَمِ أُسْطُورِيَّةِ، قَالَ سَهْلُ بْنُ أَبِي غَالِبٍ الْخَزْرَجِيُّ يَصِفُ
طُولَ عَمْرِىَ مَعَاذَ بْنِ مَسْلَمٍ بِنِ رَجَاءِ (٧٠):

إِنْ مُعَاذَ بْنَ مُسْلِمٍ رَحُلٌ قَدْ ضَحَّ مِنْ طُولِ عُمْرِهِ الْأَبْدُ
قَدْ شَابَ رَأْسُ الرِّمَانِ وَانْتَهَلَ الدَّ (م) فَمَرُّ وَأَثْوَابُ عُمْرِهِ خُدُّ
يَا نَسْرَ لُقْمَانَ كَمْ تَعِيشُ وَكَمْ تَسْحُبُ دَنَلِ الْحَيَاةِ يَا لُبْدُ

وَمَيَّزَ بَعْضُ الْإِخْبَارِيِّينَ وَالْمُفَسِّرِينَ بَيْنَ لُقْمَانَ عَادٍ، وَلُقْمَانَ الْحَكِيمِ
الْمَذْكُورِ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، وَزَعَمُوا أَنَّ لُقْمَانَ الْحَكِيمِ عَاشَرَ فِي عَهْدِ النَّبِيِّ
دَاوُدَ، قَالَ الْجَاهِظُ (٧١): «وَمِنَ الْقُدَمَاءِ مِمَّنْ كَانَ يُذَكَّرُ بِالْقُدْرِ وَالرِّيَاسَةِ، وَالْبَيَانِ

(٦٨) طرفة بن العبد، الديوان، حققه: لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق
١٩٧٥م، ص ١٤١.

(٦٩) أوس بن حجر، الديوان، حققه: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧م ص
٢٢

(٧٠) الجاهظ، الحيوان ج ٣ ص ٤٢٣ وج ٦ ص ٣٢٧.

(٧١) الجاهظ، البيان والتبيين ج ١ ص ١٨٤ و ٣٦٥، والبرصان والعرجان، حققه: محمد مرسي
الخلوي، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٧م، ص ٢٠٢.

والخطابة، والحكمة والدهاء: لقمان بن عاد، ولقيم بن لقمان. . وكانت العرب تُعظم شأن لقمان بن عاد الأكبر والأصغر، ولقيم بن لقمان في النبأة والقدر، وفي العلم والحكم، وفي اللسان والجلم، وهذان عير لقمان الحكيم المذكور في القرآن على ما يقوله المفسرون.

وفهم من قول الجاحظ أن لقمان الحكيم هو نفسه لقمان عاد الموصوف بالعلم والحكمة واللسن والجلم والنبأة. وهذا ما أرجحه، وإن كان المفسرون ينكرونه.

ويهمنا هنا أن حكمة لقمان بقيت محفوظة في كتاب إلى مبعث النبي ﷺ وفي حديث سويد بن الصامت أنه مر بالرسول ﷺ وهو يحدث أتباعه، فقال له: لعل الذي معك مثل الذي معي، فقال: وما الذي معك؟ قال سويد: مجلة لقمان (يريد كتاباً فيه حكمة لقمان) فقال له الرسول: اغرضها علي، فعرضها عليه، فقال له: إن هذا لكلام حسن، والذي معي أفضل، قرآن أنزله الله - تعالى ﷻ هو هدى ونور. ٥٧٠.

وزعم وهب بن منبه أنه قرأ من حكمة لقمان نحواً من عشرة آلاف باب (٧٣). وقد جمع أحد العلماء حكمته وأمثاله وأخباره في كتاب سماه «أمثال لقمان الحكيم» (٧٤) وقد أورد الجاحظ في البيان والتبيين نماذج من أمثاله وحكمه، قال

(٧٢) عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: عبد السلام هارون، الناشر: الحلبي، القاهرة ج ٢ ص ٦٨. والرمخشري: الفائق ج ١ ص ٢٠٦، واللسان، مادة (جلل).

(٧٣) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦ هـ): كتاب المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م ص ٢٥.

(٧٤) كتاب المجلة في الأمثال لأبي عبيد (ت ٢١١ هـ) ذكره ابن حير الإشبيلي في فهرسه ص ٣٤١، وبشر جلال الفرنسي أمثال لقمان سنة ١٧٠٨ م ونشر أمثال لقمان الحكيم، جوزيف دير نيورغ، لندن ١٨٥٠ م، وترجمها إلى الفرنسية دي برسفال ١٨١٨ م وشربونو ١٨٤٧ م ومارسيل سنة ١٧٩٩، ونشرها في هولندا المستشرق أربياتوس، ونشرها في ألمانيا سنة ١٨٤٣ المستشرق الألماني فرايتاج.

لابنه: أَيُّ بَنِي، إِنِّي نَدِمْتُ عَلَى الْكَلَامِ وَلَمْ أَتُذَمَّ عَلَى السُّكُوتِ (٧٥).

وقال له: يَا بَنِي، إِيَّاكَ وَالْكَسَلَ وَالضُّجْرَ، فَإِنَّكَ إِذَا كَسَلْتَ لَمْ تُؤَدِّ حَقًّا، وَإِذَا ضَجِرْتَ لَمْ تَصْبِرْ عَلَى حَقٍّ (٧٦).

وقال له: ثَلَاثَةٌ لَا يُعْرَفُونَ إِلَّا فِي ثَلَاثَةِ مَوَاطِنَ: لَا يُعْرَفُ الْحَلِيمُ إِلَّا عِنْدَ الْغَضَبِ، وَلَا الشُّجَاعُ إِلَّا فِي الْحَرْبِ، وَلَا تُعْرَفُ أَخَاكَ إِلَّا عِنْدَ الْحَاجَةِ إِلَيْهِ (٧٧).

وفي الشعر الجاهلي إشارات قليلة إلى حكمة لقمان، قال المسيب بن علس: (٧٨)

وَلَأَنْتَ أَتَيْنُ حِينَ تَنْطِقُ مِنْ لُقْمَانَ لَمَّا عَيَّ بِالْأَمْرِ
وقال ليبد بن ربيعة (٧٩):

وَأُخْلِفَ قَسًا: لِبَنِي وَلَوْ آتَى وَأَغْيَبَ عَنْ لُقْمَانَ حُكْمَ التَّذْذِيرِ
وقال أبو قيس بن الأسلت في مدح أبي أحيحة سعيد بن العاص (٨٠).

وَكَانَ أَسْوَأَ أَحْيَحَةَ فَدَعَلْتُمْ بِمَكَّةَ عَيْرَ مُهْتَضِمٍ ذَمِيمٍ
إِذَا شَدَّ الْعَصَابَةَ ذَاتَ يَوْمٍ وَقَامَ إِلَى الْمَجَالِسِ وَالْخُصُومِ

(٧٥) الجاحظ، البيان والتبيين ج ١ ص ٢٦٩.

(٧٦) المصدر السابق ج ٢ ص ٧٤.

(٧٧) المصدر السابق ج ٢ ص ٧٦ وانظر أنموذجاً آخر في البيان والتبيين أيضاً ج ٢ ص ١٤٩، وروى المقرئ، أبو عبدالله محمد بن أحمد في كتاب المختار من نواذر الأحبار، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٦م، ص ١٢٥ - وصية مطولة للقمان الحكيم. وانظر كذلك غرر الخصائص الواضحة للوطواط، دار صعب، بيروت، ص ٨٧.

(٧٨) الجاحظ، البيان والتبيين ج ١ ص ١٨٩، وهو منسوب للأعشى، الديوان ص ٣٥١.

(٧٩) المصدر السابق ج ١ ص ١٨٩. أي في تَمْنِيهِ وقوله: لِيَتْنِي... وَلَوْ أَنَّنِي.

(٨٠) المصدر السابق، ج ٣ ص ٩٧.

وكان التَّحَرِّي غِذَاءَ جَمْعٍ يُدَافِعُهُمْ بَلْقَمَانُ الْحَكِيمِ

ويروون أنَّ زَبَّانَ بنَ سَيَّارِ الْفَرَارِيِّ رَحَلَ مَعَ الْبَاغَةِ الذَّبْيَانِي
يُرِيدُ الْغَزْوَ، فَنَظَرَ النَّابِغَةَ وَإِذَا عَلَى ثَوْبِهِ جَرَادَةٌ، فَتَطَيَّرَ وَرَجَعَ، وَمَضَى زَبَّانُ
وَعَادَ بِالْغَنَائِمِ، فَقَالَ زَبَّانُ فِي ذَلِكَ (٨١) :

نَخْبِرُ طَيْرَةَ فِيهَا زَبَّادٌ لَتُخْبِرَهُ وَمَا فِيهَا خَبِيرُ
أَقَامَ كَأَنَّ لُقْمَانَ بْنَ عَادٍ أَشَارَ لَهُ بِحِكْمَتِهِ مُشِيرُ
وقد أكثر الشعراء الإسلاميون من ذكر لُقْمَانَ الْحَكِيمِ ووصاياه ولسنه
وفصاحته وحكمته (٨٢).

وَصَرُّنَا الْمَثَلَ سَائِسَارَ لُقْمَانَ، قَالُوا: هُم ثَمَانِيَةٌ رَجَالٍ مِنْ
الْعَمَالِيقِ (٨٣)، مَا فِيهِمْ أَحَدٌ إِلَّا خَمَعَ مِنَ الصُّفَاتِ الْكَرِيمَةِ أَسْمَاهَا، فِيهِمْ
الْحِلْمُ، وَالطُّهْرُ، وَالْكَرَمُ. وَقَدْ اتَّحَدَهُمْ شُعْرَاءُ الْجَاهِلِيَّةِ رَمَزًا لِلْسُّمَاحَةِ
وَالرُّئُوسَةِ وَالْجُودِ وَإِعَانَةِ الْمَلْهُوفِينَ، وَالْحِلْمِ عَنِ السُّفْهَاءِ، قَالَ أَمْرُو الْقَيْسِ
حِينَ نَزَلَ عَلَى خَالِدِ بْنِ سَدُوسٍ النِّهَانِي (٨٤) :

إِذَا مَا كُنْتَ مُفْتَخِرًا فَقَاجِرُ بَيْتِ مَثَلِ بَيْتِ بَنِي سَدُوسَا

(٨١) الجاحظ، الحيوان ج ٣ ص ٤٤٧.

(٨٢) قال الصَّلْتَانُ الْعَدِيُّ. «أَلَمْ تَرَ لُقْمَانَ أَوْضَى نَبِيٍّ». الخ شرح ديوان الحماسة للمرزوقي
ج ٣ ص ١٢١٠، وقال أبو دلامة الأسدي «فما ولدتُك مريم أم عيسى ولم يكملك لُقْمَانُ
الحكيم» ديوانه، تحقيق: رشدي حسن، دار عمار ١٩٨٦، ص ٤٢، وقالت ابنة وثيمة بن
عثمان: «بلسان لقمان بن عادٍ وفَصْلُ خطبته الحكيم» البيان والتبيين ج ١ ص ١٨٣.

(٨٣) وهم: بيض وحملة (حممة) وطميل، وذفاعة، وملك (مالك) وشميل (شميل) وفروعة (فروعة)
وعمار.

(٨٤) أَمْرُو الْقَيْسِ بْنِ حَجَرِ الْكِنْدِيِّ (ت ٥٤٠ م). الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار
المعارف بمصر ١٩٦٤ م ص ٣٤٤. الماء القريس: الجامد من شدة البرد.

ببيت تبصر الرؤساء فيه قياماً لا تنزع أو جلوساً
هم أيسار لقمان بن عاد إذا ما أجمد الماء القريساً

وقال أوس بن حجر: (٨٤)

وفتيان صدق لا تخم لحامهم إذا شبَّ النجم الصوار النوافراً
وأيسار لقمان بن عاد ساحة وجوداً إذا ما الشول أمت جريراً

وقال طرفة بن العبد: (٨٥)

فبداء لبني قيس على ما أصاب الناس من سر وضر
وهم أيسار لقمان إذا أغلت الشنوة أبداء الجزر
لا يلحون على غارمهم وعلى الأيسار تيسير العير

والى أيسار لقمان كانت إشارة النابغة الذبياني في مدح بني عسان،

قال (٨٦):

هم الملوك وأبناء الملوك لهم فضل على الناس في اللأواء والنعم
أحلام عاد وأخاد مطهرة من المعقة والآفات والإثم
وفي الشعر الجاهلي إشارات إلى قصص خرافية نسجها خيال القدماء
عن قوم عاد، ولم يبق من هذه الحكايات إلا بقايا متائرة، كحديثهم عن

(٨٤) أوس بن حجر، الديوان ص ٣٣. تخم لحامهم: يدخرونها فتحم وتفسد، الصوار: قطع البقر، الشول: جماعة الإبل التي ارتفع لها عبد الحمل أو البرد أو الحوق. وحرمت الناقة: لم تنج (٨٥) طرفة بن العبد، الديوان ص ٧٢.

أبداء الناقة: أشرف أعضائها، والحرور: جمع حرور وهي الناقة المجرورة أي المذبوحة.

(٨٦) النابغة الذبياني، الديوان، ص ١٠١، وانظر أيضاً قول زهير بن مسعود:
كانهم عاد حلوماً إذا كاش من الجهل القطار يب

ومعنى القطارب هنا: السهائم الجهال.

يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة. دار الرسالة، بيروت ١٩٨٢م، ص ٩٤.

ومعنى اللأواء هي بيت الناقة: الشدة وسوء الحال، والمعقة: عقوق الرحم

«كَلْب طَسَم» وكانوا يضربون به المثل في مكافأة المُحْسِنين بالإساءة، ويرعمون أن طَسَمًا قَوْمٌ من عاد، انقراضوا، وكان لهم كلب يُحْسِنُونَ إليه، وَيُبَالِغُونَ في تكريمه حتى إنهم يسقونه الحليب أيام الجَذَب بينما أولادهم مُسْفِين، (وقد يكون هذا التكريم من قبيل الطوطمية (٨٧) عند الشعوب البدائية) ويرعمون أن هذا الكلب قد ذلَّ بنباحه العدو على مضارب طَسَم، فاستباحوهم وقتلوهم.

وقد أفاد طرفة بن العبد من هذه الأسطورة في تصوير إحسانه إلى ملوك المناذرة ومدحه لهم، وما جرَّه هذا المدح وهذا الإحسان من شقاء وبؤس على فاعله، قال: (٨٨)

هَمُّ عَرَائِي فَيْتُ أَذْفَعُهُ	دون سُهَادٍ كَشَعْلَةِ الْقَبَسِ
كُنْتُ لَنَا وَالْدُّهُورِ آوَنَةُ	تَقْتُلُ حَالِ السَّعِيمِ بِالْبُؤْسِ
كَكَلْبِ طَسَمٍ وَقَدْ تَرَبَّبَهُ	يَعْلُهُ بِالْحَلِيبِ فِي الْغَلَسِ
إِنْ شَرَّارَ الْمُلُوكِ قَدْ عَلِمُوا	طَرّاً وَأَذْنَاهُمْ مِنَ الدُّنَسِ
عَمَرُوا وَقَابُوسُ وَاسِ أُمَّهُمَا	مَنْ نَأَتْهُمْ لِلْحَنَّا فَمُخْتَبَسِ

ومن بقايا أساطير عاد أن رجلاً من العمالقة اسمه «جَمَار» وقيل «غَيْر» كان له بنون وواد خصيب، فأصابته نبيه صاعقة فأحرقتهم، فَكَفَّرَ بالله، وقال: لا أعبد رباً أحرق بني، وكان لا يمرُّ بأرضه أحدٌ إلَّا دَعَاهُ إلى الكُفْرِ، فَإِنْ أَجَابَهُ، وَإِلَّا قَتَلَهُ (٨٩)، فضربوا بكُفْرِهِ المثل (٩٠). فَسَلَّطَ اللَّهُ عَلَى واديه

(٨٧) الطوطمية: كلمة أمجدية من لغة هندو أمريكا، دخلت اللغة الإنجليزية، ويراد بها كائنات نحترمها بعض القبائل المتوحشة، ويعتقد كل فرد من أفراد القبيلة بعلاقة سبب تربطه بطوطمه، وقد يكون الطوطم حيواناً أو نباتاً، وهو يحمي صاحبه الذي يحترمه ويقدهه.
انظر: جيمس فريزر، العصن الذهبي، الهيئة المصرية العامة، مصر ١٩٧١.

(٨٨) طرفة بن العبد، الديوان ص ١٦٥.

(٨٩) ابن منظور: لسان العرب، مادة (كفر)

(٩٠) في المثل: «أَكْفَرُ من جَمَار» الدرة الفاخرة ج ٢ ص ٣٦٧، مجمع الأمثال ج ٢ ص ١٦٨. جمهرة الأمثال ج ٢ ص ١٧٧، ولسان العرب، مادة (كفر) و(حم).

ناراً - والوادي في لغة أهل اليمن يقال له خوف - فأحرقتة فما بقي منه شيء ،
فضربوا به المثل في الإفقار وفي كل ما لا بقية له (٩١) ، وهو الذي عذاه امرؤ
القيس بقوله من معلقته : (٩٢)

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْغَيْرِ قَصِيرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذُّنْبُ يَغْوِي كَالْحَلِيعِ الْمُعِيلِ (٩٣)

ورسم القدماء للقمان صوراً أسطورية في عمره الذي امتدّ مئات
السنين ، وزعموا أنه كان يتغذى بجزور ويتعشى بجزور ، وضربوا مأكله
المثل (٩٤) . وتخلوه كبير الحثة ، قوي البنية ، منجباً ، كبير الرأس ، وضربوا
برأيه المثل (٩٥) . قال يزيد بن الصعق الكلابي : (٩٦)

إِذَا مَا مَاتَ مَيِّتٌ مِنْ نَيْمٍ فَسَرُّكَ أَنْ يَعِيشَ فَجِيءٌ بِزَادٍ
تَرَاهُ يَطُوفُ فِي الْأَفَاقِ حَرْصاً لِيَأْكُلَ رَأْسَ لُقْمَانَ بْنِ عَادٍ

ويروون أن أخت لقمان كانت مُحَمِّقَةً (٩٧) وكذلك كان زوجها ، فقالت
لإحدى نساء لقمان : هذه ليلة طهري ، وهي لبنتك ، فدعيني أنام في
مَضْجَعِكَ ، فإن لقمان رحل منجب ، فعسى أن يقع علي فأنجب . فوقع على
أخته فحملت بلقيس ، وفي ذلك يقول النمر بن تولب : (٩٨)

(٩١) في المثل . وأخني من خوف حمارة الدرة العاهرة ج ١ ص ١٨٠ ومجمع الأمثال ج ١ ص
٢٥٧ ، وجمهرة الأمثال ج ١ ص ٤٣٥ والمستقصى ج ١ ص ١٠٩ .
(٩٢) الأساري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٨٠ - ٨١ .
(٩٣) الخليل : المقامير ، المعيل - الكثير العيال .

(٩٤) في المثل . وأكل من لقمان الدرة الماخرة ج ١ ص ٧٤ ومجمع الأمثال ج ١ ص ٨٦ ،
وجمهرة الأمثال ج ١ ص ٢٠١ والمستقصى ج ١ ص ٧ .

(٩٥) نمار القلوب ص ٢٥٧ .
(٩٦) الجاحظ ، الحيوان ج ٣ ص ٦٧ والبيان والتبيين ج ١ ص ١٩٠ .
(٩٧) أي تلد الحمقى .

(٩٨) النمر بن تولب ، شعره ، صنعة : نوري القيسي ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٨ ص ١٠٦ -
١٠٧ .

لَقِيمُ بْنُ لَقْمَانَ مِنْ أُخْتَيْهِ وَكَانَ ابْنُ أُخْتٍ لَهُ وَأَسْمَا
 لِيَالِي حُمُقٍ فَاسْتَحْضَنْتْ عَلَيْهِ فُغِرٌ بِهَا مُظْلِمَا
 فَأَحْبَلَهَا رَجُلٌ مُحْكِمٌ فَجَاءَتْ بِهِ رَجُلًا مُحْكِمَا
 ويروى أن لقمان بن عاد قتل ابنته صُخْرًا لأنه كان تزوج عدة نساء
 كلهن خُتَنَ في أنفسهن (٩٩).

وقد أفاد الشعراء من هذه الحكاية في تصوير براءتهم من ذنوب لم
 يقتربوها، فكان جزاؤهم جزاء صُخْر ابنة لقمان، قال خفاف بن ندبة: (١٠٠).
 وَعِيَّاشُ يُدِبُ لِي الْمَنَايَا وَمَا أَذْنِبْتُ إِلَّا ذَنْبَ صُخْرِ
 وقال عروة بن أذينة: (١٠١)
 أَتَجْمَعُ تَهَيِّمًا بِلَيْلَى إِذَا نَأَتْ وَهَجَرَانَهَا طُلْمًا كَمَا ظَلِمْتَ صُخْرُ

ARCHIVE

(٩٩) يبدو أن قصة شهرزاد وشهريار قد استندت في مضمونها إلى هذه الحكاية.
 (١٠٠) الجاحظ، الحيوان ج ١ ص ٢٢ ولما القلوب ص ٢٤٥.
 (١٠١) الجاحظ، الحيوان ج ١ ص ٢٢.

الخلاصة

- (١) حاول هذا البحث تلمّس العلاقة بين الشعر الجاهلي والموروث الثقافي القديم في ضوء «قصة عاد» المذكورة في الذكر الحكيم والشعر الجاهلي. وأثبت أنّ الشعراء العرب قد اتخذوا من عاد - اعتماداً على موروثاتهم التاريخية والأسطورية - رموزاً محدّدة كالقَدَم، والأَصالة والمُلْك، والهَلَاك، والزَّمَن، والحِكْمَة، والجُلْم، والجَزَاء.
- وقد أفاد الشعراء الجاهليون من هذه الرموز في قصائدهم، واستقطبوا معلوماتهم الأسطورية وموروثاتهم الشعبية في الصورة الشعرية.
- (٢) أثبت هذا البحث أنّ القصيدة الجاهلية تستوعب الحكايات الموروثة والأمثال والمأثورات الشعبية، وتعتمد «الإشارة» و«الرمز» أحياناً بدلاً من التصريح والخطاب المباشر وتُصْهِر فيها الثقافة والأساطير القديمة مع التجارب الشخصية والرؤى الشعرية.
- (٣) تأثر الشعر العربي المعاصر بشعراء أوروبية الحديثة في استخدام التراث اليوناني والعالمي وما فيه من أساطير خرافية ورموز للحب والجمال والقهر والحكمة، والخير والشر... مثل: فينوس، وأفروديت، وكويبيد، وسيزيف...
- وهذا البحث يُدلّل على أنّ العرب في الجاهلية قد استخدموا الرموز الأسطورية والتاريخية في قصائدهم قبل شعراء أوروبية، وأنّ ما يُظنّ جديداً في الشعر العربي الحديث، هو في واقعِهِ ليس كذلك.

المراجع

- الألوسي، محمود شكري - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، حققه: محمد بهجة الأثري. دار الكتب العلمية، بيروت.
- أرسطوطاليس، ١٩٥٣ - فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- الأصمعي، عبد الملك بن قريب، ١٩٦٧م - الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف بمصر.
- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس ١٩٥٠م - الديوان، حققه: محمد محمد حسين. مكتبة الآداب، مصر.
- امرؤ القيس بن حجر، ١٩٦٤م - الديوان، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر.
- الأنباري، محمد بن القاسم، ١٩٦٩ - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، حققه: عبد السلام هارون. دار المعارف بمصر.
- أوس بن حجر، ١٩٦٧م - الديوان، حققه: محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت.
- التيفاشي، ١٩٨٠م - سرور النفس بمدارك الحواس الخمس. حققه: إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الجاحظ، عمرو بن بحر ١٩٦٨م - البيان والتبيين، حققه: عبد السلام هارون. مطبعة البابي الحلبي مصر، والحيوان، حققه عبد السلام هارون. مطبعة البابي الحلبي القاهرة. ١٩٨٧ - البرصان والعرجان، حققه. محمد مرسي الخولي. مؤسسة الرسالة، بيروت.

- جواد علي، ١٩٦٨ - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. دار العلم للملايين، بيروت.
- خدّاش بن زهير العامري، ١٩٨٦م - شعره، صنعة: يحيى الجبوري. مجمع اللغة العربية، دمشق.
- زهير بن أبي سلمى، ١٩٨٢م - شرح شعره، صنعة ثعلب، حققه: فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- الزمخشري، ١٩٦٢م - المستقصى في أمثال العرب. حيدرآباد، الدكن، الهند.
- السجستاني، أبو حاتم - المعمرون والوصايا مطبعة البابي الحلبي، مصر.
- سحيم عبد بني الحسحاس، ١٩٦٨م - الديوان، حققه: عبد العزيز الميمني. دار الكتب المصرية بالقاهرة.
- الطبري، محمد بن حرير، ١٩٧٩م - تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر، وطبعة المطبعة الحسينية بمصر.
- طرفة بن العبد البكري، ١٩٧٥م - الديوان، حققه: لطفي الصقال. مجمع اللغة العربية، دمشق.
- الطرماح بن حكيم، ١٩٦٨م - الديوان، حققه: عزة حسن. طبعة دمشق.
- عبيد بن الأبرص، ١٩٥٧م - الديوان، حققه: حسين نصار. مطبعة البابي الحلبي، القاهرة.
- عدي بن زيد العبادي، ١٩٦٥م - الديوان، حققه: محمد جبار المعبيد.

دار الجمهورية، بغداد.

- العسكري، ١٩٦٤م - حمهرة الأمثال، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم. طبعة القاهرة.

- عمرو بن قميئة، ١٩٦٥م - الديوان، حققه: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية، القاهرة.

- عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ١٩٧٤م - شعره، حققه: مطاع الطرايشي. دمشق.

- فريزر، سير جيمس، ١٩٧١م - الغصن الذهبي، ترجمة: أحمد أبو زيد. الهيئة المصرية العامة، القاهرة.

- القالي، أبو علي، ١٩٧٠م - أفعل من كذا، حققه: محمد الفاضل بن عاشور. تونس.

- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، ١٩٦٩م - المعارف، حققه: ثروت عكاشة. دار المعارف بمصر.

- لييد بن ربيعة العامري، ١٩٦٢م - الديوان، حققه: إحسان عباس، مطبعة وزارة الإرشاد، الكويت.

- مجهول - قصة شداد بن عاد. مخطوطة في مكتبة الأوقاف العامة، بغداد رقم ٤٩٣٢/٩ مجاميع.

- المرزوقي، أحمد بن محمد، ١٩٦٨م - شرح ديوان الحماسة، حققه: أحمد أمين وعبد السلام هارون. مطبعة البابي الحلبي، القاهرة.

- المسعودي، علي بن الحسين - التنبيه والإشراف. مطبعة الصاوي. مصر.

- المفضل الضبي بن محمد بن يعلى، ١٩٧٩م - المفضليات، حققه:

- أحمد شاکر وعبد السلام هارون . دار المعارف بمصر .
- ابن منظور، محمد بن جلال الدين الخزرجي - لسان العرب . الدار المصرية للتأليف، القاهرة .
- الميداني، أحمد بن محمد، ١٩٥٥م - مجمع الأمثال، حققه: محمد محيي الدين عبد الحميد . مطبعة السنة المحمدية، مصر .
- النابغة الذبياني، ١٩٧٧م - الديوان، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر .
- النمر بن تولب، ١٩٦٨م - شعره، صنعة: نوري القيسي . مطبعة المعارف بمصر .
- ابن هشام، عبد الملك - السيرة النبوية، حققه: عبد السلام هارون . مطبعة البابي الحلبي، مصر .
- الهمداني، الحسن بن أحمد، ١٩٨٠م - الإكليل، حققه: محمد بن علي الأکوع . طبعة بغداد .
- ياقوت الحموي، ١٩٦٥م - معجم البلدان . دار صادر، بيروت .





صورتان للحياة في مرآة الشعر الجاهلي

د. عادل الفريجات (*)



لا يمكن لباقد الشعر أن يحور حدّا من الإقناع أو القبول، إذا راح يتمجّل دوماً تلوياً لنصوص لا تتطوي على ما يستوجب التأويل، كما هي الحال في بعض شطحات الصوفيين في تفسيرهم لقصيدة كعب بن زهير «بانت معاد» المعروفة بـ «البردة». فليس كل الشعر حملاً لأوجه. وهذا لا يزري به، فثمة شعر عظيم قريب المأخذ وواضح الدلالة، ولكنه مقعّم بالعاطفة العميقة الحادثة، والتصوير البارع النائي. وهناك شعر رمى قائلوه لتصوير حالات بعينها، قد تتصل بحركات النفس، ومآرب العيش، وقضايا المجتمع، وهو احس الناس، وليس من سماته أنه يرى من وجوه كثيرة. ولكن الدارس الأكدي قادر على أن يستخلص منه، إذا قرر بعضه إلى بعض، تأمل في جزئياته، ونقّ بين حروفه، صوراً من حياة اسس، أو شطراً منهم، صوراً قد تكون واقعاً فعلياً، وقد تكون نصوراً مثالياً لم يتحقّق. فالشعر، بوصفه أعضاء في المجتمع، يحاطبهم جمهوراً يتوحدون أن يلقوا فيه صدى لقريصهم،

(*) عضو جمعية النقد في اتحاد الكتاب العرب - عضو الهيئة التدريسية في جامعة دمشق.

وقبولاً تقريصهم الجامع بين التصوير والتحيين. حتى وإن بدت نصوصهم وكأنها تعبير عن أمان فردية وهواجس ذاتية فهي أعمق كل ذاتٍ يفتح ظلّ للـ «نحس»، وطيف للمجموع. إن الشعراء القادرين على التعبير عن الأحلام، هم قادرون أيضاً أن يصوّروا واقعاً معيشاً، جاعلين من إبداعهم شيئاً قريباً من الوثيقة التاريخية. فالأنثى، كما يقول مؤلف «نظرية الأنثى»: «ليس انعكاساً للعملية الاجتماعية، بل هو جوهر التاريخ بأكمله، وخلاصته وموجزه»^(١).

وبدا كل المؤرخون يسوقون الأحداث ويسجلون الوقائع ويوصّحون ملايماتها المختلفة، فإنّ الشعراء في هذا الباب يكتبون ما يحتلج في النفوس، ويقولون ما لا يقوى المؤرخ على نقله. وقد نبّه بعض النقاد المعاصرين على خطورة انغلاق النص الأدبي على ذاته، وعزله عن ظروفه، ورأوا النقد حركة تحليلية، لأن «النصوص دنيوية. وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذلك، فسط من العالم الاجتماعي، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتكت مكانها فيها وعثر بها»^(٢).

بعد هذا التمهيدي، سير إلى ابن تمام خمسة نصوص، لخمسة شعراء جاهليين، قدّمت صورة للحياة الجاهلية، بوجهها السوم لا المتجه، والبيّح لا الخرس، صورة للحياة، تحتقب مى الشيبات آنذاك، ونصّح عن مارب عيشهم، إفساحاً لا حوارية فيه.. وها هنا يتمثل الفعل في الحياة والتأثير في معصياتها، يلي ذلك نصوص لشعراء قدّمت صورة للحياة، بوجهها المكفهر الراشح بالحرر ولاسى، حصّة بعد أن ينزع المرء سن الكهولة أو الشيحوحة، وتكاد تماؤه تجف في عروقه، و «تتعرى أفرس صباه»، كما يقول زهير بن أبي سلمى في لامية له، مطلقاً.

صحا لعلب عن سلمى وأقصر باطلة وغري أفرس الصبا ورواحه^(٣)

وها هنا يتمثل الانفعال بالحياة والتأثر بمعطياتها.
الصورة الأولى:

قال امرؤ القيس الكندي^(٤):

وأصبحت ودعت الصبا غيرة ألسي أراقب خلّات من العيش أربعا

(١) نظرية الأنثى، ص ١٢١

(٢) أنظر الحالم والنص والنقد، لإتوان سعيد، ص ٨

(٣) ديوان زهير، طدر الكتب، ص ١٢٤

(٤) ديوان امرؤ القيس، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٢٤٠

فسبهن قسولي للندامي ترفعوا
ومنهن ركضي الحيل ترجم بالقنا
ومنهن نحص العيس واللبل شامل
حورارح من برثة نحو قرية
ومنهن سوقى الخوذ قد يلها الندى

يدلجون نشاحاً من الخمر مزرعاً^(١)
يبانرن سرياً آمياً أن يزرعاً^(٢)
تيمم مجهولاً من الأرض بلقماً^(٣)
يجدن وصلأ أو يقرنن منظمأ
ترقب منطوم الثمان مزرعاً^(٤)

٦ - وقال طرفة بن العبد البكري^(٥):

ولولا ثلاث هن من عيشة العنى
فمنهن سبقي العادلات بضرنة
وكري إذا نادى المضائف محباً
وتقصير يوم النجى والدجن معجب

وجنك لم لفل متى قام عوذي^(٦)
كمنيت متى ما شغل بالعدو تزبد^(٧)
كبيد العصاء نهته المتورد^(٨)
بتهكة تحت الطرف المعظم^(٩)

٣ - وقال بشر بن أبي شرم:^(١٠)

وعشب وقذ أفسى طريسي ومالدي
فلن سقاط الخمر كاسيت خبالسة

فتبلى لبللاتي زلنهن أصمرع
قديماً طوموا شارب الخمر، أو دغوا^(١١)

(١) الندامي: جماعة الشرب، يدلجون: يشاحون، والنشاح: ويرى الفشاح: ريق الخمر

(٢) ترجم: قتل، القنا: الرماح، والشربة: القوم.

(٣) نحص العيس: سوق ليل العيس.

(٤) الشربة: القوم، الخوذ: اللقاة الجميلة الخاصة.

(٥) سطقة طرفة هي شرح المعقولات السبع، ص ١٥٨ وما بعدها.

(٦) العوذ: ج. عائد، وهو ركن المريض، وتقيم العوذ يعني موت من يسودوه.

(٧) الكمين: لون بين الأحمر والأسود

(٨) المضائف: الواقع في ضيق، والمحبب: القوم الذي في يده الحذاء وهو محمود في القوم. وسيد الخطباء: تشب الخطباء، وهو أخص للثعب

(٩) النجى: يعني لباس القيم النهار، والتهكة: المرأة الفاحشة. وقوله الدون محبوب: أي محبوب للإنسان

(١٠) ديوان بشر، ص ١١٩

(١١) سبط الخمر: شربها، أو قفور الذي يظاب شربها، والخبان: الفساد، وشبه للجنون.

وجب القداح لا يزال منادياً
بغاة الجبان المرشقات كأنها
إليها، وإن كانت بلول تفتع^(١)
جادر من بين الخدور تطلع^(٢)

٤- وقال عبيد بن عبد العزى الملاحي^(٣):
وما العشب إلا في ثلاث هي الملى
صحابة فتون على ناعجوبة
وكأن بأودي السافين رؤبة
وربة خدر ينفج المتك جثها
٥- وقال مالك بن حريم الهمداني^(٤):
إن يك شاب المرأس عني، فإني
فولصدة: ألا أريب يعبرو
وثلبة: أن لا أصمت كلبا
وثلاثة: أن لا تقبح حيلوتي
ورابعة: أن لا أحجل في سارني
فمن بالله من بعد لا ينحرف
منامها بالأمعر المحل قرععا^(٥)
يعدان راووقيهما حين ترف^(٦)
تضوع رؤاها به حين تصدعا^(٧)
أنيك على نغسي منقلب أربعة:
إد ما سوت الحي حولي تضوعا^(٨)
نزل لأصيف حرصاً لتودعا^(٩)
بكر كان جار القوم قبيح مقذعا^(١٠)
على تخمها أحسن الشفاء لنشيعا^(١١)

أمامنا إذن خمسة بصوص لحمسة شعراء جاهليين، ينتمون إلى خمس قبائل مختلفة: فامرؤ
نقيس من (كندة)، وطرفة من (بكر)، وبشر من (أسد بن حزيمة)، وعبيد من (الأزد)، ومالك

(١) القداح: ارد لجة الميسر وتفتع اي تصدر أصواتاً

(٢) المرشقات من الظباء التي تبت عنقها. والجادر: ج. جودر، وهو ولد لبقرة الوحشية.

(٣) هساند جاعلة نكرة تح يحيى الجبوري، ص ١٧٨

(٤) الناعجة الناقة البيضاء، ويقال هي التي يسمها عليها نعاج الوحش

(٥) الرووق للباطية للملى بالخمر

(٦) ينفج ينفث ويرسل، والحيب طرف الثوب، والرؤا. طوب الزائدة، وتضوع شراً أو تعطف.

(٧) الاصمحات، تح: هارون، رقم (٥)

(٨) القرة: القطة القوم: الإبل السامة والضرع: تفرق

(٩) لتودع: لتفرق، وودع: ترك

(١٠) تقذع: ترمى بالقوحش وسوء القو.

(١١) أمجل السر، وجعلها في حبة، وهي يد العرو من المربى بالثوب والمثبور



ابن حريم من (همدان). وبعبارة أخرى نديد ثلاثة شعراء من قبائل الجنوب، وشاعران من قبائل الشمال، وهؤلاء الخمسة التقوا على لغة واحدة ولهج شعري متشابه، ورسوموا للحياة صوراً متقاربة إلى حد كبير، مع فروقات طفيفة بين شاعر وآخر. وهذا يعني أنب إراء شعراء يمثلون قطاعاً كبيراً من العصر الجاهلي. وأشعارهم ذات المنحى المتشابه تمثل رؤى ومآرب وقبماً شاعت بين ظهراني الشباب آنند.

يقول بها تعبر عن مآرب الشباب، وجوهر حيواتهم، لأننا نلاحظ أن امرؤ القيس الكسبي، رعيم شعراء الجاهلية، وحامل لوائهم إلى النار، كم وصفه بعضهم، قد اشتهر بذهوه وتفتّحه وانصرافه إلى المذات، إلى أن قتل بنو أسد أماء (حزراً)، فحرّم على نفسه الحمرة قللاً: «ايوم حمرة، وعداً أمر». وإلى ألا يشربها حتى يشار لأبيه ومعامراته العسقية مع صويحاته، التي يسطها في معلقته، وفي غيرها من قصائد ديوانه، معروفة ومشهورة، وقصيدته التي استلّت منها الأبيات — موضع الشاهد — نتحدث عن واحدة من تلك المغامرات.

أما طريقة بن العبد البكري، فقد كن شتياً حين قرص هذ الشعر، بذليل أنه لم يمش أكثر من ستة وعشرين عم.

وبشر بن أبي حارم لأمسي، وقد عزماء عن كب ، كن لبقني ومعاغة الحسان وامتطاء انجباد، وشرب الخمرة، ولعب اليميسر من هواجسه عاداته. وحيواته يفصح عن ذلك بوصوح.

وعبيد بن عبد العزى السلامي يشبه الثلاثة المتقدمين، وهو يمت إلى الشنفرى بصلة قرى، فهو ابن عمه، ولكنه لم يكن صعلوكاً مثله، بذليل أنه يمدح قومه الذين لم يطمعه. وقد وصى ابننا من شعراء ثلاث قصائد هي كتاب «منتهى الطلب من أشعار العرب» تقع في ١٣٣/ بينا، وهو شاعر فارس على الأرجح، بذليل ما جاء في شعره.

ومالك بن حريم هو شاعر همدان في عصره، وفارسها وصاحب معزيتها. وكان يقال له «مفرع الحيل»، وهو صاحب البيت المشهور:

مى تجمع القلب الذكي وصلوا وألقاً حميماً تحيّنك المطالم^(١)

ويجاء شديد، فإن مآرب العيش وصور الحياة الجاذبة عند الشعراء الخمسة تتمثل بالتالي:

١- شرب الحمرة مع الندامى (امرؤ القيس، وطرفة، وبشر، وعبيد).

(١) انظر كتابنا: بشر بن أبي حارم حياته وشعره، بيروت ١٩٩١.

(٢) انظر في مالك بن حريم: مجمع الشعراء من ٣٥٧ و ٤٩٤، والأعلام ٣٦٠/٥، ونصيب البيت إلى غيره من الشعراء.

٢- امتطاء مقون الجياد التي تفرع أسراباً أمية (امرؤ القيس).

٣- نصر العيس ليلاً (امرؤ القيس، وعبيد).

٤- الوصال مع الصبيد الجميلات الناعسات (امرؤ القيس، وطرفة، وبشر، وعبيد).

٥- إغانة الواقع في صيق عند القتال (طرفة، ومالك بن حريم).

٦- لعبة الميسر التي كان أشرف تقوم بمارسوها (بقر).

٧- البقطة والنجدة عند العارة على أنعام القوم وموامهم (مالك).

٨- الترحيب بالأضياف وعدم إسكات الكلاب النابحة عليهم (مالك).

٩- حفظ حق الجارة من قولاص الكلام ومقذعائه (مالك).

وعنق (أحمد أمين) على بيت طرفة:

ولولا ثلثتُ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْقَيْسِ وَجِئْتُ لَمْ أَحْمِلْ مَتَى لَمْ غُوْدِي

بأنه يدل على اعتقاد الشاعر بأن «للحبة هي هذه، ولا شيء غيرها، فليتل ما أمكن»^(١). وأصاف (محمد علي حمد الله) محقق «شرح المعلقات السبع» للزوربي: أن عبد الله بن مبيك، وهو شاعر أموي، قال على ما ذهب طرفة، حمسة أبيات، احتدى فيها حدوده، مما يدل على صدق نسبة الأبيات للشوهد إلى طرفة، لأن تقليداً للشعر امتد حتى القرن الهجري الثاني^(٢). ويطلع درس الشعر القديم في كتاب «العقد الفريد» قولين شريين لامرئ القيس، وطرفة، تحت عنوان النفس السهيمية، قال ابن عبد ربه: «قيل لامرئ القيس. ما السرور؟ قال: بيضاء رعبوية، بالطيب مشوبة، باللحم مكروبة. وكان مفتوناً بالنساء». و«قيل لطرفة: ما السرور؟ فقال: مطعم هنيء، ومشرب روي، وملبس دفي، ومركب وطى. وكان يؤثر الخفص والدعة»^(٣).

وعلى الرغم مما تنثّره تلك الأقوال المسجوعة، على لسان الشعراء، من شكوك، فإنها تدبنا بفئة الشاعر الضليل بالنساء، وغرام طرفة بدعة العيش وملذاته. وربما كانت هاتان الخلفتان عند الشعراء وراء ما نسب إليهما من أقوال تنثية قيلت تصديقاً لما ذهبهما في الحياة. والحقيقة أن المآرب والعانيات والمذاهب التسع، التي تحدثت عنها الأبيات الأربعة والعشرون السابقة، كانت تسم حيوات الكثيرين من أشرف القوم وفرسابهم وشبابهم آنذا، بها يملؤون هراغ حياتهم، وينعمون محاطر الأعداء، وينعمون هواجس الموت، ويستجيبون لمعطيات عيش بدوي، تميز بالحل والنرحال، والقلق الدائم، والغارة المفاجئة، وإغانة المعصك

(١) الصلحة وفتوة في الإسلام، لأحمد أمين، ص ١٢

(٢) فخر: شرح المعلقات السبع للزوربي، ص ١٥٨

(٣) عقد الفريد، ج. لمد أمين، ٢٢٠/٦



للمهدد بالموت في المعترك، وشرب الخمرة، ولعبة الميسر التي يتصدق فيها الراحون بمالهم على المحتاجين، ويلحظات من الوصال مع الغواني في أيام الغيم. وكان من تقاليد القوم آنذاك أيضاً الضيوف الطارئ، والجارة التي تتوخى حمن الجوار، ولطف الخطاب، والفخر، واليذل والسقاء.

وسنخصص باهتمامنا هنا مظاهر من مظاهر العيش الجاهلي، هي: الخمرة والفتوة وأمتطاء الجيد، ووصال الحبيبة ومدعاة الحسان، ولعبة الميسر، والتعطف في خطاب الجارة، مع الإشارة إلى ادغام بعضها في بعض، واندماجها أيضاً مع العناصر الأخرى التي جعلها الشعراء الحمسة عماد الحياة وجوهرها، مبتعدين عن قول مستهلك فسي للكرم وسنتقبال الضيفان وغير ذلك، مما هو مستقيص في الشعر الجاهلي، منتقلين بعدئذ لمناقشة الوجه الآخر لحياة الجاهليين، من خلال النصوص وحدها.

الخمرة.

إن شرب الخمرة، الوارد ذكره عند امرئ القيس، وطرفة وبشر وعبيد، لا يمكننا أن نراه مصوراً بدقة تقليداً يشمل الجاهليين قاطبة، فممة رجال وشعرء حرّموها على أنفسهم. وعند (ابن حبيب) الكثيرين منهم في كتابه «المحبر». فكان منهم عبيد المطلب بن هاشم، وعثمان بن عفان، وورقة بن نوفل، وعيس بن مرسل، وعبد بن الأبرص، وزهير بن أبي سلمى، والمبعتان، وعامر بن الظرب العدوسى، الذي قال فيها

سائلةً للفنى ما ليس في يدى	ذليلةً بقول القوم والمال
مؤرثة القوم أنفاناً بلا إحسن	مؤرثةً بالفنى ذي الجدة الحال
أقسمت بالله أنسقيها وأشربها	حتى يفرق تربى القبر أوصالي ^(١)

وواصلح أن القسم في البيت الثالث هنا يتضمن معنى النفى، أي: لا أسقيها وأشربها. لحذف (لا)، وهذا جائز^(٢). وكذلك قال فيها قيس بن عاصم:

رايت الخمر مصلحةً وفيها	خصال تفسد للرجل الكريم
فلا والله أنشربتها حبساتي	ولا أدعو لها أبداً نديم
هإن الخمر تفسح شاربها	وتجربهم بها الأمر العظيم ^(٣)

(١) المحبر، لابن حبيب، ص ٢٢٩.

(٢) انظر الابيات في كتابنا: الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ١٩٠ - ١٩١، وتطبيقاً عليها هناك

كما لا نرى أن تصوير أولئك الشعراء الخمسة يرسم مجالس الخمرة بكل جزئياتها، إذ لم يقع في شعر من وصف الخمر من شعرائنا مثلاً على وصف مجلس الشرب فيها، كما هي الحال عند علقمة العجل الذي يقول^(٧):

لقد أشهد الشرب فسيهم مرهم ريم والقوم تصرعهم صهباء خرطوم^(٨)
كأس عزيز من الأعصاب عتقها ليعصر أربابها حائفة خوم^(٩)
تشفي الصداغ ولا يؤذيك صالباها ولا تحالبها في البرام توثوم^(١٠)
عائفة فرقة لم تطلع سنة يجبهها منمج بالطين مخوم^(١١)
طلت تفرق في السحوب يصنعها وليد أعجم بالكثبان مقوم^(١٢)
كان إبريقهم ظني عسي شرب مقتم بسبب الكثنان مثوم^(١٣)

وكذلك وقف ثعلبة بن صعيير المازني، وهو أكبر من جد ليبد، يصف مجلس الشرب وفتوانه، فقال^(١٤):

أسمي ما يُدربك أن رب فتوة يبيض الوجوه نوي ندى ومائر
خسني القاهمة لا تُسلم بحامهم عبطي الأكف وفي الحروب مساعر^(١٥)
باكرتهم بسببهم جود نازح قبل الصبايح قبل لغو الطائر^(١٦)

(٧) السحور، ص ٢٣٨ - ٢٣٩

(٨) ديوان علقمة، ص ٦٨ - ٧٠.

(٩) الشرب: الجماعة يشربون الخمر. المرهم: العود. والصهباء: الخمرة من عنب أبيض، وخرطوم: أذن خروجها من اللسان.

(١٠) الكثنان: الحفرة في الإثاء. والمرير: الملقط. والحافية: قزم يُسَوَّر إلى الحوائث أو الحفلة. وخوم: أراد خوم، فحفظه، والحوم: الكثرة والحوم: الأسود، يريد أي من عنب سرور.

(١١) الصالبا، الصداغ، والتوثيم: الدوار.

(١٢) عائفة: نعمة إلى قرية حلت التي تقع على بحر القارئة، أي أنها جيدة، لأنها صنعت في قرية. والفرقة: التي ترعد شاربها لدونته عليها. وقوم: لم تطلع سنة، أي عتقت ورفقت. ويجبه: يفضيها. والمخمج: الش.

(١٣) النجوم: إزاء الحفرة. ومقوم: على لغة الجهم، وهو خرقة تجعل على عم الساق.

(١٤) شبه الإبريق يضرب أطول عتقه. وقوله: بسبب الكثنان: أراد بسبب الكثنان، فحذف.

(١٥) انظر: للشعراء الجاهليين الأوائل، ص ٢٧٠.

(١٦) "لأنهم يريد مساعدهم، والسيطر: المسترسل، والمساعر: ج. مسعر، وهو الذي يوكد الحروب.

(١٧) السباد: لشواء الخمرة. والجون: الزق. جمعه جوتا لسواده. والكلمة من لأضداد، والذارع: الكثير لأخذ من الأرض. ولغو الطائر: ابتداء صوته في المجلس.



فقصرتْ يومهم برنة شسرف
وسماع منجسة وجذوي جازر^(١)
حتسى تولي يومهم، وتروخوا
لا ينشون إلى مقال الزاجر^(٢)

المنوة وامتجالة الجيد

وبلغت الانتباه في هذه الأبيات، والأبيات الشواهد الأخرى، ورود كلمة (الفتية) وما يشبهها، فتعنه يقول (رب فتية)، وطرفة يقول: «من من عيشة الفتى»، وعبيد يقول: «صحابية فتيان على باعجية»، فكلهم استخدم كلمة (فتى أو فتيان). وهما لعطتان تسيان معنى طراءة السن وصغره، كما تحملان معنى القوة والانتفاع. وقد فصل في معنى «الفتوة» للدكتور نوري حمودي القيسي، فوجد من معانيها مجموعة من الحاصل، أهمها: الشباب وتعاطي الملذات واللهو والحب والافتقار بالفروسية. فانشجاعة والكرم والنجدة والمروءة عناصر مشتركة بين الفارس والفتى^(٣).

ولهذا، فإن امتطاء الجباد ونص العيس ليلاً، كانا فعلين من أفعال الشباب التي يدهون بها، والشواهد هنا كثيرة جداً، ولا يعيب عنا قول امرئ القيس في معلقته.

وقد اغتدي والطير في وكلائها
بمنجرد قيسد الأوابد هتكلي
ولا قول علقمة بن عبدة:
وقد اغتدي والطير في وكلائها
بمنجرد قيسد الأوابد لاحة
ولا قول مرة بن الرواغ الأسدي:
وقد أقود لغيت لا أنيس به
هذه المراكل يطويه ويركبه
بمطيه كبت أعلو الخول إذ ركبهت^(٤)
وماه السدي يجري على كل مدتب
طيراء الهوادي كل شأو مغرب^(٥)
إلا النعوظن وإلا الأزرق الهزخ
حتى تكفت من منرايه العفخ
إذ الجياد كمتا قمرساتها الرهخ^(٦)

(١) قصرتْ يومهم جملة قصيراً بالطرب، والشارب: العود والخنقة: الدخلة في الحن، وفر إلياس الخيم للنهار، والذات: أي مثله ليلع

(٢) معنى البيت: لا يلتفتون إلى واعظ أو راجع، لأنهم متكاري.

(٣) الفروسية في الشعر الجاهلي، ص ٣٢ ٤٤.

(٤) ديوان طعنة، ص ٨٨.

(٥) الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ٣٧٤، والبيت هذا: الكلا، والأزرق الهزخ، الشباب الأزرق، والنعوظن: المرتفع، والمراكل: ج مركل، وهو حوت تصرب بربطه، وكفت: شمر وقلمن، والحج: القرش، والرهخ: النوار

والحديث عن الارتحال على الموقف كان يدين الشعراء عند اعتكاف الهموم وتكاثرها. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى. لذا ندع هذا الملمح، لننتقل إلى وصال الحبيبة ومناغاة الحسان، فلعبة الميسر، فالتعفف في خطاب الجارة.

وصال الحبيبة ومناغاة الحسان:

مرّ بطيف الحبيبة، وتحدث عن لقائها، كل من امرئ القيس، وطرفة، وبشر، وعبيد. وكان اسمها عند امرئ القيس (الخود)، وصفتها أنها مرصع، لها طعل عليه ثمانم منطومه. أم طرفة سماها (النهكنة) وحدد مكانها، وهو تحت البيت المعمد. وبشر قال عنها (حساء) تشبه الطيبة التي تنظو من خلل خدرها. وعبيد كانت صاحبة (ربة خدر) يفوح العطر من حبيها حين تعرض للضطرب... وكثر في الشعر الجاهلي العزل بالفتيات العريفت الحرائر. ونحن ولجود فيه إشارات للهو بهن ليلا ونهاراً، وربما كان ثعلبة بن صعيبر، وهو من الشعراء الأوائل، من أقدم من نسج على هذا المووال، إذ قال:

وَكُرْبُ وَلَطْحَةِ الْجَبِينِ غَرِيبَةٌ مَثَلُ الْمَهْدِ تَرَوْقُ عَيْنُ الشَّاعِلِ
قَدْ بَتُّ الْعَيْهَا وَأَقْصَرُ هَهْ حَتَّى هَذَا وَضَعُ الصَّبَاحِ الْجَائِثِ (١)

أم المرقش الأكبر، وهو من منتمي العرب، وحشاقها وفرساتها، فقد مزج العزل بشرب الخمرة، فقال:

يَسْأَلُ مَا بِدَرْكِكَ رَبِّ حَرَّةٍ حَمُودَ كَرِيمَةٍ حَنْهَا وَبَسَانِهَا
قَدْ بَتُّ مَالَكُهَا وَشَارِبُ رُئُوسِهِ قَلَّ الصَّبَاحُ كَرِيمَةً بَسَانِهَا (٢)

فالحرّة هنا صفة جديدة للمرأة التي تمتع بها المرقش الأكبر، وكذلك كرم محتدها، وأصالة نجارها. وقد رافق الوصال معها شرب الخمرة الغالية الثمن.

والعريب في الأشعر الشواهد، هو تغزل امرئ القيس بالمرأة المرصع ذات الطول. فكيف ساع له ذلك؟ وهل كان هذا هريداً في التشبيب؟ الجواب: بالنفي. فقد تغزل امرئ القيس في معلقته بالحبلى والمرضع، فقال:

فَمَثَلُكَ حَبْلِي قَدْ طَرَقْتُ وَمَرْصَعاً فَالْهَيْتُهُمَا عَنْ دِي تَمَلِّمْ مَغْزِلَ (٣)

(١) الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ٢٧١ وألحجها: أغزلها، ولطيل موانيسها: والهاشر: الذي يبتع نياشيره، والنشوة: تياشيره الصباح

(٢) المعصليات، رقم ٥٦، والروية: أراد الحسرة والسياسة: لشراء الممر

(٣) ديوان امرئ القيس، ص ١٢.

وقال شارح ديوان الشاعر: «وإنما أراد أن يلغي عن نفسه للفرك، وهو بغض النساء للرجال، فأخبر أن المرصع والحبالي معجبات به، وحصنن دونهن الأنكار، لأن البكر أشد محبة للرجال وأبعدهن عن الفرك». وهذا يعني أن الشعر هنا لا يعبر عن الحقيقة، بل عن عكسها.

وشبيب زهير يأم أوفى في مطلع معلقته، فقال:

أمن لم أوفى بمئة لم تكلم بحوملة لذرّاج فسالمتكم

وهناك شعراء تغزلوا بأم حسان، ولم عمرو، وأم معبد... الخ. وقد ذهب الدارسون مذاهب شتى في تفسير ذلك. ورأى بعضهم أن هذا الغزل يمثل احتذاء لصورة مثالية، كانت تقدّس هي المرأة صفة الخصوبة، التي تؤوّل إلى أمومة تعدّ مهمة المرأة الأولى، وبذلك يستمر النوع، وتحيا القبيلة^(١).

ولا نشاء هنا أن نتابع دقائق ظاهرة الغزل في الشعر الجاهلي، فنرصد الغزل بالمحاسن الخلقية والخلقية، ونسب على اندماجه بالمقدمات هي أحيان كثيرة، عندما يكون غزلاً مطلقاً. ولا يسجل موعين به هما الغزل العفيف والغزل المكشوف ولا أي يشير إلى تقسامه بالحرر والألم، ولا أن ندرس صلبته بعرض الشاعر الذي يصفي عليه نوعاً من السمات، سواء كان الغرض مدحاً أو هجاء أم رثاء... الخ. لأن ذلك قد يعسب عما نريد في هذه الدراسة، لذا نكتفي بما قدمنا، لننتقل إلى عنصر آخر من عناصر مفهوم الحياة عند شعرائنا الخمسة، وهو لعبة الميسر.

لعبة الميسر:

الميسر لعبة كان يمارسها أشرف القوم. وفيها تُنْبَحِ جزور، وتُقسم إلى عشرة أنصاف، فالكنتاف كل منهما جزء، والزور جزء، والعصداي كل منهما جزء، والكاهل جزء... الخ. ثم يحضر الأيسار، وهم لاعبو الميسر، ويؤتى بالحرصة، وهو رجل يتأله عدهم، لم يأكل لحماً قط بئس. ويؤتى بالقداح، وعددها أحد عشر. سبعة منها لها حظّ إن فازت، وعلى أهلها غرم إن خابت. وأربع تنقل بها القداح، لا حظّ لها إن فازت، ولا غرم عليها، والقداح التي لها حظوظ هي الفذ والتوأم والضريب والحلس والصلل، ثم المعلى، وله سبعة أنصاف إن فر، وعليه سبعة إن خاب. والأيسار لا يكونون إلا سبعة يختار كل منهم قداحاً من السبعة

(١) انظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري الأول، لمي السطحي، ص ٦١.

المذكورة سابقاً. وإن كانوا أقل لجؤوا إلى التتميم، ومعناه أن يأخذ أحدهم قدحين من القداح، ويتحمل وزرهما. وفي المنتم قال المايعة الأديابي:

بني أتمم أنساري وأمنسجهم منى الأيادي وأكمنو الجقة الألبا

وتجمع القداح في قطعة جلد تسمى (الريابة) وتسلم إلى الحرصة الذي يلف على يده قطعة ثوب تدفع المحاباة، ويقوم على رأسه رقيب، ويلتزم الحرصة للقداح بشماله، فإذا نهد منه قدح دفعه إلى الرقيب... وإذا خرج المعلى مثلاً، أخذ صاحبه سبعة أصاب، والعكس بالعكس... ولا يفرم الدين فازوا من ثمن الجزور شيئاً، وإنما الغرم على من خابو^(١).

ومما يوثق أن لعبة الميسر كانت موضع فخر عند الجاهليين قول لبيد بن ربيعة:

وجرور أنسار دغوت لحتوها بمعالق متشابهة أجسامها

لأعو بهن نعاقر لو مطويل بثلث لجران الجموع لحامها^(٢)

وها هو ذا طرفة بن العبد يعجز بقومه، واصفاً إياهم بأيمان لقمان، وهم الذين ييسرون على المعسر حياته، فيقول:

وهم أنسار لقمان إذا أغلقت الثغرة أهداه الجسر

لا يلخون علي عيارهم وعلى الأنسار فيسجرو للخسر^(٣)

التعسف في خطاب الجارة

كن التعسف في خطاب الجارة تقليداً عربياً جاهلياً موعياً. ولم يقتصر تصويره على واحد من شعرائنا الخمسة، وهو (مالك)، بل تعداه إلى غيره من الشعراء، فإذا قال مالك:

وثالثة: أن لا ألدغ جارتي إذا كان جار القوم فيها مقدا

ركد صداه لبيد بن ربيعة، فقال موصياً وناصحاً:

واعقسف عن الجارات واستخب من ميسرك المشمين^(٤)

(١) المحرر، ص ٣٣٢ - ٣٣٥

(٢) ديوان لبيد، تحقيق عباس، ص ٣١٨. ولأيسر: لاصير الميسر. والمعلق: الأقداح. وللقول في (بهن) تعود على المعالق التي تكرر في النهب السابق.

(٣) ديوان طرفة، ص ٧٦. والأنسار: الذين يضربون بالقداح. وقوله «أيمان لقمان»: مثلاً. ولبيد الجوز: شرب أصنامها.

(٤) ديوان لبيد، ص ٣٢٤



وفاخرَ عروة بن الورد بإعصائه عن جارته إن هبت رياح عشيّة تكشف أسرار بيّتها، فقال:

وإن جازني ألوت رياح بيّتها تعافلتُ حتّى يسترّ هبتَ جانيّة^(١)
وكذلك فاخر ذي الإصبع العدواني بدفء لسانه ونقائه للفاحشات، وبالجود والأريحية قبلها، على نحو يذكرنا بفخر مالك بن حريم، فقال:

إني نعمرك ما بابي بخي غلق عن الصديق ولا خنيري بمشؤون
ولا لسانتي على الأئني بمملق بالفاحشات، ولا فتكسي بمأمون^(٢)

الشواهد في سياقها:

ويطول بنا الكلام إذا رحنا نرصد كل بيت قيل في هذا الباب، لذا ندع ذلك، لننظر في سياق لأبيات الأربعة والعشرين، ضمن القصيدة التي جاء كل منها فيها. وهنا نرى أن امرأ القيس يسوق أبياته السابقة بعد أن يبكي الفرق، ويعبر عن ولوعه بالكواعب، ويصف مغامرة عشيقته له مع إحداهن جاءت مصحوبة بأربع نسوة أخريات، فكان له ما كان معها.

أما طرفة في مطلعها، فقد بدأ بالأطلال، ثم شيب بالمرأة التي شبيها بالعرال، وسفل إلى وصف الناقة وصفاً دقيقاً يحتاج إليه كل من وصف الناقة من بعده، كما قال بعض النقاد القدماء. وراح بعدئذ يبحر فحراً دائماً: فهو فتى مقام وجواد، ويفهم الحياة على أنها حمرة ونجدة ووصل غانثيث، وكانت أبياته للشواهد جزءاً من فخره وفهمه للحياة.

ويشر بن أبي حارم تعزل في (عبيته) الحوية لأبياته الشواهد، فتاة تدعى (رميلة)، ثم دلف لرسم صورة عن الحياة في نظره، لينخل في جنب التفكي والضرب شي الفلوات، ويحرج، من بعد، إلى وصف ناقته، وتشبيهاها بالثور الوحشي المتوجس الذي تداومه كل يوم بآة من قلص يروم قتله، لذا فليقتصن هو، وقد خلع مشاعره على الثور، ثلاث لحطات، بيانها: شرب الحمرة، ولعب الميسر، ومناشة الحسان.

وعبيد بن عبد العزى السلمي استهل قصيدته بوقفة ظلية، فبكي ووصف الصحراء، وذكر اعتصاف الفياقي على ظهور العيس، وقال أخيراً إن سناه أن يختار ثلاثة أمور يقاوم بها الخوف من الموت، كما قاومه طرفة من قبل. وهي عنده: رفقة فتان يركبون السواجح السريعة، ومعاقرة الخمرة التي كلما فرغت كؤوسها ملئت من جديد، والخطوة بثابة هي رنة حذر يضيوع العطر من أردانها حين تمر.

(١) ديوان عروة، تج. أسام أبو بكر محمد، ص ٤٨

(٢) المتنايلات، رقم (٣١)

ومالك بن حريم الهمداني صاحب الرغائب الأربع، أظهر، أولاً، جزعه من الشيب بعد الشيب، ومرة تذكر الحبيبة سلمى، وطمع يشب بها، ثم راح يفاخر بإبائه ومروءته وبخصال أربع حدثها، وانتقل من بعد ذلك إلى الفخر بقومه، وكرر راجعاً لتعداد مآثر له أخرى، فهو قائد قومه ومكرم لضيفائه.

وخلاصة كل ما تقدم حتى الآن، أن المقاطع الشواهد هنا، جاءت في أطر قصائد مركبة لا بسيطة، وكانت في الأعم الأغلب تتدرج في معني الفخر الذاتي، وتقدم في الوقت ذاته صورة من صور الحياة الجاهلية، هي في الغالب حياة الشباب الذي يصبح الشوق في إهابه، والذي يروم العب من ملذات العيش، دعاً لمنهصاته للكثيرة، وخلعاً لتوازن ربما كان عزيزاً... وهذا ينقلنا إلى التدقيق في صورة أخرى جاءت ترشح بالحزن والبكاء والقلق والعم والهجم، ونقلتها لنا أشعار تنتم بذلك، أصالة واحتذاء.

الصورة الثانية للحياة:

لم تكن الحياة الجاهلية دوماً على النحو الذي صورته الشعراء الحمسة السالفون. فهي، في كثير من الأحيان، لم تسلم قيادته ساس، بل بالعكس واجهتهم بالقسوة والتجهم والصدود، فأورثت فيهم حس الكآبة ومشاعر الغلق والأسى وإلا كانت الصورة الأولى هي الفعل فيما يتاح، فإن الصورة الثانية هي الانفعال بها محيط.

وقد قدم الشاعر الجاهلي، في مواضع عديدة، تجارب فية تنم على قلب ملوَّع، وتشفي بشعور ذات تفاعلت مع شرطي التاريخي. فكانت انطباعات منهصاتها أكبر رقعة، وأعشق وقعا من باعث الفرح والبهجة والاستبشار. الأمر الذي يعني أن نياراً من السوداوية سرى في لجة هذا البحر من الموروث الشعري البادخ، حتى إننا إذا نظرنا بعيون شطرنج من شعراء ذلك العصر إلى كأس الحياة، ألقياها فارغة أو كالفرغة... لن الفراع والسلم كانا يلفان روح الجاهلي، ويخلياها، إلى حد كبير، من بواعث الأمل وأسباب الرجاء. لذا انتشع ذلك الشعر، أو جلّه، ببرد التشاؤم، وأقع بالفاجع القادم، والمؤسي للمنتظر، وليس أدل على ذلك من قول لمرىء القيس في فاتحة معلقته:

فما نيك من ذكرى حبيب ومُنزل
بمفط اللوى يزين الثخول فحومل

فهمم يكن في هذا البيت من احتذاء فني لتقليد سالف (مثل بكاء ابن حذام)، فإن قدرته على التمثيل تبقى قوية. وذلك لأن المقاطع الراضحة بالبكاء والعاء كثيرة جداً في قصائد الجاهليين، وهذا بشرى من أبي خازم يقول:



تَعْنَى الْقَلْبَ مِنْ سَلْمَى عَنَاءً فَمَا لِلْقَلْبِ مُذْ بَانُوا شِفَاءً
وَأَنْ أَهْلَ مَنْ لَمْ يَلْتَحِصَالِ فَمَا لِلْقَلْبِ إِذْ ظَعَنُوا عَرَاءً
فَلَمَّا لُدُّرُوا ذَرَفَتْ تَمُوعِي وَجَهْلٌ مِنْ ذَوِي الثَّنِيَّ الْبِكَاءِ^(١)
وبشر هنا يفسر أسباب حزنه وأساء: إنه للرحيل وتقطع صلات الود والتراحم. وهذا شل
يمثل مطهراً من مظاهر حياة البدولة، وسعي الناس فيها وراء الماء والكلأ.
ولم يكن امرؤ القيس وبشر الوحيتين في هذا الباب، فهذا عبيد بن الأبرص يقول:
عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا مَسْرُوبٌ كَأَنَّ شَأْنَهُمَا شَيْءٌ حَبِيبٌ
وَاهِبَةٌ أَوْ مَعِينٌ مُتَعَبٌ مِنْ هَمٍّ دُونَهَا لَهْوٌ^(٢)
وإذا كان عبيد لا يطل سبب بكائه، فإن عمرو بن قميئة علله بالرحيل المبذل للود والمفسد
للودم:

بَأْتِكَ أَمَامَةً إِلَّا مَسْرُوَالاً وَلَا خَوْلاً إِلَّا يُوَافِي خَوْلاً
فَدَاكَ فَبَدَلٌ مِنْ وَدَّهَا وَلَوْ شِئْتُ لَمْ تَكُنْ لَأَوْلَا
وَحَدَّثَ بِهَا الْحَادِيانِ النَّجَا مَعَ الصَّبْحِ لَمْ اسْتَبْرُوا الْجَمَالَ
فَمَسَا بَأْوَا سَبَّحَتْ غِيَرَتُهُنَّ وَكُفِّرَتْ لَهَا مَعْدُ مَنْجَلٍ مِجَالَا^(٣)
وممن بكى في حالة تراوحت بين الجرح والصبر أحيحة بن الجلاح القائل:
أَلَا إِنَّ عَيْنِي بِالْبِكَاءِ تَهْلُلُ جَزُوعٌ صَبْرٌ كَسَلٌ ذَلِكَ يُفْعَلُ
فَإِنْ تَعَكَّرْتُ فِي بَالِهَارٍ كَابَّةً فَإِلَيَّ إِذَا أَمْسَى أَمْرٌ وَأَطْوَلُ^(٤)
ويطالعنا البكاء أيضاً في ميمية لعقمة بن عبيدة عُدَّتْ سَمَطاً مَسْمُوطَ الدَّهْرِ، يقول فيها:
أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى لَمْ يَنْقُضْ عِرْسَهُ لَيْسَ الْأَحْيَاءُ بِوَمِ الْبَيْنِ مَشْكُومُ
ويضيف عقمة مصوراً للشروع المحيقة بالناس آنذا:
بَلْ كُلُّ قَوْمٍ وَإِنْ عَرُّوا وَإِنْ كَثُرُوا غَرِبَهُمْ بَأْثَابِي الشَّرِّ مَرْتَجُومُ^(٥)

(١) ديوان بشر، ص ٢١٠.

(٢) ديوان عبيد، تص نصار، ص ١٢.

(٣) ديوان عمرو بن قميئة، تص خليل الطويلة، ص ٥١٥.

(٤) قصائد الجاهليين الأوائل، ص ٤٤٥.

(٥) ديوان عقمة، ص ٦٥.



وكأن (الدهر) عند هذا الشاعر، وعدد غيره، هو المسؤول عن التعبير والتبديل والرمي بالرماح التي لا تخطيء أهدافها، فالمرء رهن لنوبه وطعانه المفجئة، يقول عمرو بن قيسبة:
 يا ابتة الخير إنما نحن رهنٌ بصُروف الأُيام بعد الأُيام
 جُلج الدهرُ والنحى لى وقسماً كأن ينحى القوس على أمثالي
 أقصدتني سيهامه إذ رمتني وتولت عنه مألوفى قبالي
 لا عجبٌ فيما رأيت، ولكن عجبٌ من قُرط الأجل^(١)

وربما كان الشاعر تميم بن أبي بن مقبل خير من لخص نقل العيش على روحه التي كانت أن تتصدع، لأنها واجهت ما يشبه ليل امرئ القيس، بسدوله المرخى وجوزه المنمطي، لذا أطلق هذه الأمنية:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حَجَرَ تَتَبَّعَ الحوادثُ عنه وهو متَمُوم^(٢)
 فالشاعر يأمل أن يكون المرء إزاء صخرة يصدمها الدهر، وتحل بها النوائب، فلا يوهدها، بل يرتدان عنها كليتين، وتبقى هي سالمة ملمومة وهو المعنى الذي عسر على الشاعر القديم متمنياً أن يكون الدهر كمن يقطع صخرة، فيؤهي قرنه ولا يلحق بها أدنى:
 كقاطح صخرة يوم لا يوهيها فلم يصبرها وأوهى قرنه للوعيل
 فأمنية (تميم) إذن ألا يلحق الضرر بعناه، وأن ترتد عنه طعانات الدهر المباعثة، فيبقى سالماً.

ولعل بعض الصور القوية التي جاء بها الشاعر الجاهلي تؤكد كبر الكدر، وكمية الغم اللذين كاد يجبهان الناس آنئذ وفي التعبير عن ذلك يعكس الشاعر بشر بن أبي خازم مشاعره على ناقته، التي شبهها بالثور الوحشي، فيقول عن هذا الثور الذي يعاجنه كل يوم صياد مع كلابه يريد اقتناصه، وكأنه يعني الإنسان الجاهلي:

لَ كُلِّ يَوْمٍ نَبْأَةٌ مِنْ مَكَلَبِ ثَوْرِيهِ حِصَانِ السَّوْتِ، تُمُتْ تَقْلَعِ^(٣)
 فالثور الذي يقص مصاحبه صوت صاحب الكلاب، فلا يذوق هناءة المرتع، ولا يحس بالراحة بعد الرعي، يكاد يكون معادلاً قنيًا للشاعر الذي يلحظ كل يوم نذر الخطر بعينه، ويسمع أجراس المية تدق في أنفيه. وإذا أمنا بما قاله السائد (م. حرايفتيكو) من أن «كل ما ينسكب في الصور والشخصيات يحمل طبع القلق والولع والمشاغرة التي يعانها الكاتب» إذا

(١) ديوان عمرو بن قيسبة، ص ٤٥.

(٢) ديوان تميم، ص ٢٧٣.

(٣) ديوان بشر، ص ١٢٠.



أما بذلك، صَحَّ لنا الاستنتاج بأن مشاعر الثور للوحشي هي مشاعر الشاعر ذاته، الذي كان ناطقاً باسم الجماعة الإنسانية من حوله.

نستخلص مما تقدم أننا أمام مشهدين للحياة انعكسا على صفحة الشعر الجاهلي: مشهد يصور وقع الحياة على الناس رخيئاً رقيقاً، سائحاً للشعراء معه أن يصفوا شهوة الناس للعيش الرغيد، المتمثل بشرب الخمرة ولعب الميسر ومناغاة الحسن وامتطاء الجياد ونصن العيس والضرب في القياقي والكرم والتعفف عن الجارات. . ومشهد آخر نرى فيه وقع الحياة على الناس شديداً وثقيلاً، صَحَّ للشعراء فيه أن يروا عيون معاصريهم وقد امتلأت بالعبرات، وأن يسمعون عنائهم ترتفع بالشكوى من تقطع حبال الود وألصر العرام، ومن نوائب الدهر الذي يرمي بشره الناس أجمعين... أي بن الأفراح والمباهج من جهة، والأحزان والمتعصات من جهة أخرى، كانتا ثنائية تحكم عيش الناس آنذاك. وهي ثنائية تعبر عن تيارين سرياً في أعماق أرواح الجاهليين، فعبر عنهما شعراؤهم أفصح تعبير... إنهم كانوا يداوون الترحال بالحرمص على الوصال، والفراغ بالصرب في القياقي، وأفعال الدهر المميت بشرب الخمرة أحياناً، وحاجت للناس المعسرين بلعب الميسر الذي ينصدق الفائر فيه بريحه على المعوزين... وعلى الرغم من فخرهم بمداعبة الفتيات العريرات، حافظوا على نمة الجارة، وترفوا عن قولش القول وقورصيه.

وبدأ هنا قد رصدنا صورتين من صور الحياة في الشعر الجاهلي فحسب، فإننا لا نرغم أن صور الحياة الجاهلية، بكل أشكالها، قد نَمَّ ستيقافها، فثمة صور للحياة لم تُدرس بعد من خلال الشعر. وفي مقدور الدارسين أن يذكروا دلائلهم في آبارها، وأن يُريقوا المداد في فحصها ودرسها، فقد ترك السابقون للاحقين شيئاً كثيراً، ولم تقطع جبهة قول كل حطيب.

المصادر والمراجع:

أولا المصدر:

- ابن الأبرص، عبيد: ديوانه، نج. حسين نصر، القاهرة ١٩٥٧.
- ابن أبي خازم، بشر: ديوانه، نج. عزة حسن، دمشق ١٩٦٠.
- ابن أبي سلمى، زهير: ديوانه بشرح شطب، طدار الكتب، القاهرة ١٩٤٤.
- ابن أبي منقيل، تميم: ديوانه، تحقيق عزة حسن، دمشق ١٩٦٢.
- ابن حبيب، المحبر، نج. لميزة ليخني شنتير، بيروت، د.ت.
- ابن ربيعة، أبيد: ديوانه، نج. إحسان عيسى، الكويت ط٢، ١٩٨٤.
- ابن العبد، طرفة: ديوانه، نج. لطفي الصفال، ودرّة الحطّيب، حلب ١٩٦٩.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد، نج. أحمد أمين وصحبه، القاهرة ١٩٤٩، القاهرة ١٩٦٤.
- ابن قسينة، عمرو: ديوانه، نج. خليل لعطية، بغداد ١٩٧٢.
- ابن الوردي، عروة: ديوانه، نج. أسماء أبو بكر محمد، بيروت ١٩٩٢.
- لمرؤ القيس: ديوانه، نج. محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ط٣، ١٩٦٩.
- الأصمعي، عبد الملك بن قريب الأصمعي، نج. أحمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة ١٩٦٤.
- الجبوري، يحيى: قصائد جاهلية نادرة، القاهرة ١٩٦٦.
- الضبي، المفصل: المعصنات، نج. أحمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة ١٩٧٦.
- المرزباني. معجم الشعراء، نج. عبد الستار، فراج، القاهرة ١٩٦١.

المراجع:

- ١- أمين، أحمد: الصعلكة والفتوة في الإسلام، القاهرة، ١٩٥٢.
- ٢- البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، بيروت ١٩٨٠.
- ٣- البركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠.
- ٤- سعيد، إدوارد: العالم والنص والناقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠.
- ٥- الفريجات، عادل: بشر بن أبي خازم الأسدي — حياته وشعره، بيروت، دار الجيل، ١٩٩١.
- ٦- الفريجات، عادل: الشعراء الجاهليون الأوائل، بيروت، دار المشرق، ط٢، ٢٠٠٨.
- ٧- ويليك، رينيه، ورهيقه: نظرية الأكل، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٢.



مجلس و قضاة و محققان و قضایای این دادگاه در این باره اظهار داشتند که در این پرونده هیچگونه مدرکی در اختیار ما قرار نگرفته است و در صورتی که این مدارک در اختیار ما قرار می گرفت، ما می توانستیم به راحتی این پرونده را حل و فصل کنیم.

[illegible]

١. تدرج التعليم : بواقع الخمسة بالمجانية + واحد
بالتكليف وبقية التعليم المجاني + بدو تعليمه + ٢٠ سنة
٢. هذه ليست على حد حجب رؤيتهم + من حد في طريقه
بمناهضة بعض في بمراتبه لا في الاكاديمية

ترجمہ : عبداللہ ابراہیم

يوسف عبد الحليم شروة

[illegible]

١- اسم جنس من جنس مختلف في مختلف اوقات ذر
 ٢- ايداء منسوبة اليه في احواله من جنس نظري
 ٣- هو في احواله قصور حيله من احواله من جنس
 ٤- منسوبة وفيه منسوبة من احواله من جنس
 ٥- ذر منسوبة من احواله من جنس
 ٦- منسوبة من احواله من جنس
 ٧- منسوبة من احواله من جنس

طراز التوشيح بين الانحراف والتناص

صلاح فضل

١ - مسائل التوشيح :

جاء في رسالة إسماعيل بن محمد الشنقي في فصل الأندلس
« أم إشبيلية فمن عكاستها اعتدال الموهبة ، وحسن الملبس ، وفريسي
الخارج والداخل ، وتلك التمسير » حتى إن العامة تقول : « يوطب
ليس الطير في إشبيلية وجد . ومبرها الأعظم المبرى يصعد يلهذ فيه النجس
وسعين ميلا ثم يحمر » وفيه يقول ابن مفرح -

شق التسميم عليه جيب لميصه
فانساب من شطيه بطب ثاره
فضاحكت ورق الحمام بدوحها
فمزغا ففهم من الحبه لؤاره

وزيادته على الأجل كون صفته معززتين بالنازه والبساتين والكروم
والأنسام ، متعل ذلك اتصالا لا يوجد على غيره

وقد سعد هذا الوادي بكونه لا ينجو من مسرة ، وأن جميع أدوات
الطرب وشرب الخمر فيه غير متكر ، لا تله عن ذلك ولا متقد ، ما لم
يؤد السكر إلى شر وعريضة . وقد رام من ولها من الولاة المظهرين
للدين قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته . وأهله أخط الملبس كرواحد ،
وأطبعم بواذر ، وأحجم لراح ناكح ما يكون من السب ، قد فزوا
على ذلك ، فصار هم ديلنا ، حتى صدر عندهم من لا يتبدل فيه
ولا يتلاص عفتونا شملا . وقد سمعت من شرف إشبيلية - وهي غاية
غناء على مشارفها - فذكرها أحد الراسخين فقال : -

إشبيلية	عروس
وبعلها	عباد
وتاجها	الشرف
وسلكها	السواد ^(١)

في مثل هذه المثينة الموشحة ، يحاوصها الماديه والعمويه ، يسقها
الطبعي ونزقها الأخلاقي ، ولدت الموشحة الأندلسية - ولي يكون
من قبل الصدفة أن نجد ترسلا شائعا بين جماليات المكان وملاحم
الإنسان العن الذي يحرق في حفسه ونشرب روحه ، وتشكل بطابعه ،
ومع أن مصيريه صمما عن المنظور التاريخي المشيع في قرارة طرف
من تراثه هذا المجلس الأخير نفاذ ، إثارة لقدرة تعبه النقدي الفريد ،
مدى تأمس عن مد آلات الأمان في مصر عن بد ابن ساء ملكت في
كتبه « دار الطراز » ، إلا أن سجد بطنا مدهشا بين حلة الملاحم
لأسفوية الدارة للموشحة ، وهذه الصورة الطريفة للمدينة المطرزة
المعوبه ، كأنها في سينما « تجريد موقعي » ، كذا يقول أصحاب
الظيرية لمحنة التي ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أسس
التشكيل الهندسي

وأول ما يدهشنا في الموشحة هو انحرافها لحاد عن نموذج القصيدة
المشرقية وخروجها عن إطاره ، وهو انحراف أندلسي لي عسيمه ،
أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، ونجل في ثلاثة مستويات
متراكبة ، موسيقية ولغوية وأدبائية . ومن ثم فإن الجهد النقدي
الضائع الذي يتكفله بعض الباحثين ، لمباعدة بين الصفة الأندلسية
والموشحة ، بلوجاعها إلى أقطاب المسطحات والحضامات المشرقية
يغيب عنه الوهم بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معا . وكان ابن
ساء بذلك حريص وقاضيا في تحميد هذه النسبة في أول سفر في كتبه
« وبعد ، فإن الموشحات بما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر
للمقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق ، وهادر بها
الشعراء من مرقوم^(٢) » . وقد وضع ابن ساء من قبله في الذخيرة هذه
النسبة قائلا : « وكانت صفة التوشيح التي نهج أهل الأندلس
طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرمومة البيرو . ولا منظومة
العقود ، فأقام عبادة بن ماء الساء منها ، وقوم ميلها وستادها ،
فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه ، ولا أعظم إلا عنه »^(٣)

هي معالم مألوفة للموشحة ، يوعدل عنها ولقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحاً شعرياً مرفولاً . وهذا ما لم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن ، هم يصورون على نص زوال الموشحات وتطويعها القسري لعروض الحليل ، وإخاد ثورت الموسيقى يقول ناقدنا في « دار العراز » : « والموشحات تنقسم قسمين الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إلتام له بها . والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتحمل أفعاله وأبياته كلمة تخرج به تلك العقرة عن الوزن الشعري ، وما كان من الموشحات على هذا النوع - أي مطابق لأوزان الشعر - فهو المرفول المخدول ، وهو بالمخصصات أشبه منه بالموشحات ، ولا يفعل إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه به لا يعرف ، ويشيع بما لا يملك . والقسم الآخر ما تخللت أفعاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صريحاً وقريباً عضواً ، فمثال الكلمة قول ابن نقي : -

صبرت والصبر شجرة العاني * ولم أقل للمطيل هجراني * معذب
كفاني .

فهذا من المنسرح ، وأخرجه منه قوله . معذب كفاني . ومثال الحركة هو أن نحس هي قافية في وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة ميمتها وقابعتها كقوله : -

يا وحي العصب إلى البرق * له نظر * وفي البكاء مع الورق * له
وطر

والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا يدخل لشيء منه في أوزان العرب ، وهذه القسم منها هو الكثير ، وأجمل الفقير ، والمعتمد الذي لا يتحصن ، والشارد الذي لا ينضبط .

وبسبب بصف أوزان الموشحات بأنها « أوزان كثر استعمال أهل الأندلس في الغزل والنسيب ، نشأ على مداعبتها مصونات الجيوب بل القنوب ، غير أن أكثرها على الأعراف المهمة غير المستعملة » ، ثم يعقب قائلا : « وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان ، إذ أكثرها على غير أعراف أشعار العرب » . ولهذا لا يورد شيئاً من الموشحات في موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى

وضع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت ، إلا أنها تتركز على فكرة التضييد المتساوي لتساوي ؟ فتبتدع نفساً مربياً ومخاطب عليه . وهي وإن كانت تحمل بأطوار السطور الشعرية - مثل أشعر الآخر - إلا أنها تعتمد إلى تكرار النمط الذي تتخذه وتلتزم به ، بالإضافة لتكرار القافية للتنوع ، ولها في اختلاف الأحوال عند النمط ، أوضحها للمعوس وللنيل والمحتج . ومثال المرفوس :

أتم عددي * لقد أن أن أكشف
صل حجر * بطوف بها أوصف
كما عددي * فمقيم الحشى غطف
إذا ساعد * في غصنة الأبراد
رأيت الأس * بأوراقه قد ملئ

ونقرأ خبراً يورده ابن سعيد في « المختطف » يقول : سمعت الأصم البطلوسي ، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حدثت وشاحاً من قوله إلا ابن بقي حوى وقع له : -

أمانري أحمد * في مجده اللعلل * لا يلحن
أطلسه للغرب * فأرنا عسله * يا مرق

وأحب أن ابن زهر ، وهو الوشاح للفتن ، قد يلح في هذا الاعتراف بمر حمله لابن بقي ، لا لأنه قد أبدع في مدح أحد هذا بما لا نظير له ، بل لأنه قد عبر عن مكنون سريره بتجدي العرب للمشرق هذا اللون من التوشيح ، وكان المدح قد أصبح هو الوطن ، ومدحية ابن بقي هي فن التوشيح

وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات ، للمثال في ديوان الشعراء ومجموعات الوشاحين ، مما سجل كتابة وقيت مخطوطاته ، نجد ، طبقاً لأولى مجموعة حتى الآن ، وهي « ديوان الموشحات الأندلسية »^(١) ، - الذي قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازي - نجد أن عدد هذه الموشحات المخطوطة يصل إلى ٤٤٧ موشحة ، لسبعين وشاحاً ، تتوزع بين المصور الأدبية على الوجه التالي : -

المصور	عدد الموشحات	الوشاحون
المصور الأموي	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطين	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
المصور الغرناطي	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	٥

وفي مقابل هذا نجد بيانا إحصائياً آخر يحدد الوشاحين من أندلسيين ومشاركة ، عن أوردتهم القصص في « توشيح التوشيح »^(٢) يصل فيه أهل المغرب إلى ٣٧ وشاحاً ، وأهل الأندلس إلى ١٠ وشاحين ، والشام ٤ ، ومعنى هذا - من الناحية الكمية - أن عدد الوشاحين المشاركة ، وكلهم متأخرون زمنياً ، أقل من نصف وشاحي الأندلس ، وكلهم كان يحتل عن قصد معلى المودج الأندلسي ، كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن هذا الشاخص الذي تقوم عليه بيئة الموشحة ، ذلك المودج الذي يمثل حداً عاصلاً يحميها جسد أدبي مختلفاً للقصيدة ، لكنه جس مهجس ، يقرب بجلوره في ثقافت عة ، ويشيع حاجات إنسانية وحالية لم تكن مألوفة في المصور الأول لنظافة العربية ، ويتم بقدر من الحرية الإبداعية التي كانت تمكن حرية المجتمع وأزواجه البشرية .

٢ - تشييد البنية الموسيقية :

يتصل اعتراف الموشحة الموسيقي في ثلاثة مبادئ . الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلاً من البحر ، ومزج البحور في الموشحة الواحدة ، وإرتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب على الوزن العروضي فحسب . وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادئ نجد أنها ليست مجرد حصص من حق الوشاح أن يعيد منها ، بل

ما يعينه عليه ، وهو أكثره « وهناك » لا يجتمعه التلحين ، ولا يمشى به إلا بأن يتوكل على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وهكذا للمعنى ؛ كقول ابن بلى : -

من طالب * ثار على طيات السدوج * فثابت الحبيج .

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول « لا لا » بين الجزأين الجيوس من هذا القفل ، ومن ثم فإن ابن سناء الثالث يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساساً على التلحين للموسيقى ، ويعترف بأن هذا هو الذي حال بينه وبين محاولة القيليل بنور الخليل بن أحمد في ضبط أنماط الموشحات الموسيقية ؛ فيقول : « وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفترها لحسابها ، ومبرماً لأوتانها وأصليها ، فبرز ذلك وأعوز لحروجه من الحصر ؛ فما لها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا القريب . . فبهذا يعرف المورون من المكور ، وأكثره ميس على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستل ، وعلى سواء مجاز » .

ولعل هذا ما يعطى للوشاح الموسيقى مرة على غيره ، ويجعلها مدرك سر السكرة التي تروى عن ابن بلجة ، صاحب التلاحين المشهورة - كما يقول ابن سعيد - عندما ألفى على إحدى قينات ابن تيمونيت موشحة فيها

جرّ الليل ألياً جرّ * وصل السكر منك بالسكر

فطرب الملوح ، ولما احتتمها بقوله الآن ، وطرق سمعه في التلحين

عقد الله راية النصر * لأمر الملأى بكر

صاح وأمر به ، وشق ثيابه ، وقال : ما أحسن ما بدأت به وما خست ، وحلف بالأيام المغلظة أن لا يمشى في طريق إلى ناره إلا على الذهب ؛ فحلف الحكيم ابن بلجة سوء العاقبة ، واحتال بأن جعل دعاء في نعله ، وشمى عليه (٣)

وأحسب أن التلحين لم يجرى في حالة هذه الموشحة كسرها العروض ، بل جبر كسرها الدلالي ، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية مما جرت به عادة الملاح إلى أن تصبح مما تشق عليه مصونات الحبوب ؛ فيثال منها الذهب الضار

٣ - تداخل المستويات اللغوية :

بدور عمود الشعر في التند العربي القديم على نظرية النقد العربي ، حل النحو الذي يتطلب قدراً عالياً من بكاورة اللغة ، وجراه النقط ، وشرف المعنى ، والثام السيج ، سحت تنتمي القصيدة إلى مستوى لغوي رفيع ورميد ، دون خلط أو تقاوب ، وكلما أمست القصيدة في صيغتها البدوية الأصيلة اقتربت من المثالية (تشوشة لدى النضاد والبلاغيين في جملتهم ، واكتسبت درجة عالية من التبل والصفاء ،

وتأقن الموشحة ، لا تخرج عن هذا العمود الشعري لمحبس ، بل لتكرره وتتحد مسلوفاً مضاداً له ؛ فتبقى على تداخل المستويات

ومثال للتلحين .

ما حوى محاسن الشعر * إلا أغـزال
مغرق الخليلين من قهر * صم وغـزال
سبة لسانها من الشعر * وللتـغـزال
لأنا أمواه لـخـصر * وللجـمال
وجهه وجه طليق * للظيـوف مشرق
ويد نسطو على الأسد * فـضـرقت

ومثال للمنجح :

سبحان ياربه * بدعا بلا مثل
كالمطير في السبي * والنهصن في الشكل
بماضلي فيه * أسرفت في العذل
دع الجدل * ما قلدي حيل * خلاف عيـل * ترمي نبال

أما مرج نبحور فهو أيضاً من خواص البنية الموسيقية للموشحات ، ويظهر يار من مظاهر كسرها للإظهار العروضي للقصيدة . يقول ابن سناء ذلك : « وقسم أقواله مخالفة لأوران أبياته ، مخالفة تبين لكل سماع ، ويظهر طعمها لكل فائق ، كقول بعضهم »

الحب يحبك لغة النذل
واللوم فيه أحلى من القبل
لكل شره من الحوى سبب
جذ الحوى ي وأبيله اليلب
وأن لو كان * جذ يني * كان الإحسان * من الحين

فها أنت ترى مبانة الأفعال للأوران في الأبيات مبانة ظاهرة ، ومخالفة بعضها البعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراسخون في العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم عن أهل عصره الإمامة ؛ فأما من كان طفيلياً عن هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح ، ورأى مبانة أوران أقواله لأبياته ظن أن هذا جائر في كل موشح ، فعمل ما لا يجوز عمله ، وما لا يمشي التلحين له ، وتظهر فضيخته فيه وقت غائه ؛

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح لموسيقية ، وهو الاتكاء الرئيس على التلحين ، حتى إنه هو الذي يجبر كسورها العروضية ، ويكمل مساقها الإيقاعية ؛ فإذا فونت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بلغت كأنها نثرية لا لإيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينظمها ؛ فإذا ما جرت على يد المحسن أصناف إليها من اللوازم الموسيقية والتكميلات النحوية ما تصح به ، وفي هذا يقول صاحب الضرائر : « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين . - لاحظ ولوحه بالتقسيمات التالية - قسم لأبياته وزن يدرسه السمع ويعرفه الذوق . . . وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسخ ، مفكك النظم . . وما كان من هذا النمط ، في يعلم حاله من فساد ، وبالله من مكسورة إلا بميزان التلحين ؛ فيجبر التلحين كسره ، ويشقى سقمه ؛

عن أن هالك من الموشحات ما يستقل التلحين به ؛ ولا يصغر إلى

ومع أن هذا التداخل كان أوضح في الموشحات المسموعة ، قبل مرحلة تسجيلها الكتابي ، التي تخضع فيها بمقتضى الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوي الخفيف ، فإن نسبة الموشحات ذات الخرجة العامة والأعجمية تنقل مرتفعة في مجموعة ديوان الموشحات التي عرضنا لها من قبل ، فمن بين ٤٤٧ موشحة تصل الموشحات ذات الخرجة العامة والأعجمية إلى قرابة مائتين ، وهذا ما يعد دليلاً يثبت على مدى شيوع هذا التداخل ، واستمرار معالجه عبر الطائفة القويمة المكتوبة ، الأمر الذي جعل عالمًا متمكناً مثل الدكتور إحسان عباس يقول :

« إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إطار الإيقاع الخفيف ، الذي يقرب الشققة بين الشعر والنثر ، فأضيق من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً ، فذلك أننا نقول خطأ إن الموشح مغرب ، ولكن الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة ، واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أولها ، أمران يميلان العلاقات الإعرابية صعبة ، ويميلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج »^(١٦) .

لما تفرقة الموشح ، نتيجة هذا الخلط في المستويات اللغوية ، فلما عود إليها مرة أخرى عند الحديث عن تعدد الأصوات والحوارية في التناس ، ونستجد أنها ليست تفرقة الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان ، ولكنها لون من الشعرية خالف لما تمهده القصيدة من شعرية المستوى اللغوي الواحد ، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوي عن عمود الشعر العربي ، وهي دلالة عريضة تجتريء منها على صرحين أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية الشعرية في اللغة العربية ، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور لمتغيرات التاريخية ولأبنة الوعي الاجتماعي ، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استقباحاً وتقاليداً لسهولة الموشح وعامة بعض أجزائه ، فقال : « ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسهولة ، وتيسر كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على مثوله ، ونظفوا في طريقتهم الحضورية ، من غير أن يلتزموا فيها إعراب ، واستحدثوه فتسموه بالزجل ، والترموه بالنظم فيه على منابحهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلادة مجال بحسب لغتهم المستجبة »^(١٧) .

وقد يختلف الباحثون للبحث مع ابن خلدون في تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس إلا أنهم لا يبدون أن يحصلوا له صبغة الشعرية التي يضيفها على الفنون المهجنة ، عندما يتحدث عن ملامحتها ، ويصف لغتها طبقاً لمعجمه الخاص بأنها حضورية .

واللافت للنظر ، أن نقاد التوشيح ، مثل أسهم ابن بسام ، مع قلة إشاراته وكتلتها ، وابن سناء الملك المنظر الدقيق ، قد قطنوا لخاصية التقصيد في تداخل المستويات اللغوية ، يقول ابن بسام عن الموشح الأول : « يأخذ اللفظ العامي والعجمي ، ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة » . وهذا هو الأسر البارز في عمل الموشح عند ، لا تكاد على القطعة العامة أو الأعجمية وينه الموشح فوقها أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويعدد وظائفها قائلاً :

« والخرجة عبارة هي القفل الأخير من الموشح ، والشرط فيها أن

اللغوية وتجمع في سببها بين ثلاثة خطوط : المعجمي المعربة ، والعامة المدحوة ، والأعجمية الرومية . ويصبح هذا التداخل شرطاً لا يتحقق بدون ، ثم تستقر تقاليد الموشحة ، فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامة والأعجمية ، والخرجة هي الجزء المهم في البنية - كما ستبين فيما بعد . ويظل التفاوت اللغوي هو المحصلة الشائكة والمارقة بين القصيدة والموشحة

ويرى الدكتور عبد العزيز الأهواني أن تفاوت المستوى اللغوي بين الموشحة والخرجة هو الذي كان يؤدي إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق في التعبير ، وأن هذا لم يكن يتوافر في كل الأوجال التي تنتمي إلى المستوى العامي نفسه ، ولا في القصائد بطبيعة الحال ، ثم يقول : « ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حداً من الروعة ودقة الإحساس قل أن نجد لها إلا في النادر من أشعار الأهم وأصان الشعوب ، وهي على لسان امرأة مستارة فيها يرجح ، يقول .

كم من سببه قمر * قامت نفسك لك
ولن نحدث بسر * إلا سبجيك
وإن أردت السفر * نجى نفسك لك
أنا نكن لك شفيق * بمن نل ي
إن عفت وحش الطريق * انظر لصيق^(١٨)

ويقول صفى الدين الحلي ، في كتابه الماثل الحالى

كان ابن خنّلة ، الشاعر المغربي ، وهو من أكابر أشياخهم ، ينظم الموشح والزجل والنظم ، أى للخلوط ، بلحس في الموشح ، ويعرب في الزجل ، تقصداً منه واستهواً ، ويقول إنه القصيدة السليمة عنوة اللفظ وسهولة السبك . وكان ابن سناء الملك يعيبه عليه ذلك ، فمن موشحاته الموزعة الموشحة الطنانة المشتهرة ، « موسومة بالعروس » ، التي نظمها عند عشقه وميلة ، أشت عبد المؤمن خليفة للموحدين ومالك الأندلس ، وقتله لذلك بسببها لتوهم من مطلعها وما يديه اجتماعها ، والواقعة مشهورة . وكان حسن الصورة ، جليل القدر ، « عشيقة » وكانت هي أيضاً جميلة انقدر ، جميلة الخلق ، صبيحة الدمان ، تنظم فيه الأوجال الرائقة المائقة ، ثم يذكر قصاً من موشحة أوله :

من يصيد صيدا * فليكن كما صيدى * صيدى الغزالة * من
مراعى الأسد^(١٩)

ويرى الأهواني أيضاً أن هذا الخلط في المستويات اللغوية لم يقتصر على الخرجة بحسب ، بل إن الوشاح الأول ، الذي كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل ، وهو الألفية العامة ، لم يكن حرصاً في ذلك على أن يتلقى إنتاجه من العناصر العامة في جميع مقطوعاته ، وأن موشح العروس الذي أعرب ابن سناء الملك عن إبداعه في كتابه ، لأن صاحبه لم يفرم اللغة المصيبة في مقطوعاته : إنه خلط القصص بالعامي في صلب الموشحة لا في خرجتها بحسب ، لم يكن ظاهرة مفردة ، وقد اعتبرت شلوفاً وغروجا على الأصول في المعصور المتأخرة ، وإن كانت مألوفة في المعصور الأولى للتوشيح^(٢٠)

لولا نكاح ، إنه من يكي
لبستو صيتي (١٥)

أو هذا الموشع الذي ورد لابن خاتمة ، وتحدث فيه عن عبيره
الرومي ، مثل الخرجة ، فقال

في طاعة النديم • ول رموى الحبلان
عصبت كل صائل • وبيت باقتضان
عقلته غرأ • لروم منتهأ
زسلره استعمال • حلمي إلى صباه
إن قال لي مثالا • لم أدر ما عنده
أو أشككي موسى • لم يدر ما عنده
للقلب في حباله • أبدي هو عاني
قل كيف يستريح • صب مني
لسننه لصبح • واخبط أصبح
معالقي تلوح • فهل مخرج
وصبي عشقت رومي • وش نسيظ الطمان
الساح مائشاكل • عاشق بترجان (١٦)

أما المخرجات الأعجمية ، فسكني منها بثلون ، من ثوب وأربعين
خرجة معلومة لأن ، أسكني للأعني التظلي من موشع مظلله :

دمع سفوح وضلوع جزار • ماله وتار
ما اجتماعه إلا لأمر كبار

وتعهد وخرجه

لا بدل منه حل كل حال
موني نجني وجعا واضطال
عادل ومن أسى واعتلال
ثم شدا بين الهوى والندال
ميو الحبيب انغمروا في أكل
كس نو لقي استار
نويبي كس نو لك بمجار

وترجته : حبيبي مريض بدهاء الحب

وكيف لا ...

ألمست ترى أنه لن يشوب (١٧)

وموشع ابن المعلم ، وخرجه :

أنا ودنيا • حسنت بمرّة
ما المجد حيا • كسنا عباد
لأفادو عليا • بسحر مجايده
بن ياسجاره • ألباكي استاكن بآليجور
كواثو بي بي أمور

وترجته : تعالى ياسجاره • الفجر الرائع الجمال
حين يطل بيني الوصال (١٨)

تكون حجابية من قبل السحب ، فزمانية من قبل اللحم ، حارة
محرقة ، حادة منطجة ، من ألقاظ العامة ، ولغات الداعية - أي
المصوص - لأن كانت مبرية الألقاظ منسوجة على متوال ما تقدمها
من الأيات والأفعال خرج الموشع من أن يكون موشعا ، اللهم
إلا إذا كان موشع مدح ، وذكر الممدوح في الخرجة (١٩) .

و قد تكون الخرجة عجمية الملقظ ، بشرط أن يكون لفظها أيضا
في العجمي سفسافا نفعيا ، ورماديا زطيا • ومعنى هذا أنه يشترط
في السجوى اللغوي الذي تنتمي إلى حقله ألقاظ الخرجة أن يكون
مرتبطا بالطبقات الدنيا من المجتمع من المصوص والسكراري وأهل
المجون والمعجم ، أو يكون مرتبطا بلوازم النساء والفنيات
والمعنات ، مما يجعل مفارقه لحديث الرجال هو المعامل القمالي في
توليد الطراقة • وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التصاوت
اللفظي ، ومثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر ، بكل
حيويتها وسخوتها وانتقال عباراتها فضيحة الموشحات ويجدها معا ،
ومنع الشعرية الجديدة فيها • فهي أول جنس أص من يرى يسمح
بدخول الناس من غير اليد ، ألباء الشعر دون خرج أو تكلف •
لهذا كانت الموشحات من التي والاصطهاد ، وحسرت من دخول
الموسوعات العربية الأولى ، ونشبت معارضة ضخمة لا تزال تلحير
المؤرخين في شخصية مثل ابن جديده ، يذكر اسمه من أوائل
الوشاحين ، بل ينسب إليه ابتداء هذا الفن ، ثم تصفح موسوعته
الكبرى « العقد القويذ » - على ما فيها من تضديد ، وتقسيم يعتمد
على التمييز الثالسي ، والفرق بين المجهولات المالية ، أو نفرا
ديوانه ، فلا تثر فيها على أي أثر هذا الابن الضال ، وهو
الموشح . وينبغي لنا ، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف ، أنه سوره
بعض أمثلة المخرجات العامة والأعجمية ، كما حرص على تسجيله ابن
سناء الملك ، أو اكتشف في المصادر الأخرى ، وذلك مثل موشع
« يطى وجيبى » الذي يقول فيه ابن بلى .

أنا وأنت • أسوة هذا الفجر
بالمبر بشا • مع اتصال الفجر
ومد وحشا • فني الجوى في صدرى

[سائر حبيبي • سحر ومادمنو
ياوحش قيسى • في الليل إذا افكرتوا] (٢٠)

أو موشع ابن سناء الملك نفسه الذي مظلله •
من أين يابلدوى الفرك • أتيت من أين
أول ياهند أحلى ملك • في القلب والعين

وتعهد وخرجه :

ميهات ماني عنه مهرب
صادف منه خليل مشرب
فاسمع لما قد جرى لي والطرب
وإن شربت عليه فاشرب
(دلع لي بسوة نسيم الملك
لبستو ننين

شمن اهوى عسدى جميع
ولنسى ايدى سما
استحمى عبدا مطيح
فنى لنمضى الرقبا
هذا الرقيب مالمواه بظن
إش لوكان الإنسان صريحا
يا مولى تم نصلو
ذاك الذى ظن الرقيب^(٢١)

ويقول الكمي ، وهو أبو عبد الله محمد بن الحسن البطيوس ،
من موشحة مظلما :

لاح للروى على فخر البطح • زهر زاهر
ولنا جيدا منتم الأفع • توره الناضر
زارق منه على وجه الصباح • لوج عابض
وتهدى وحرجه :
ولنا لست بحبا • وثيا
تشتكى طول جفاه محبا • حين يؤديها
وتفى برقيب الحبا • ومعاها
« قبت والله أسى ، نطلق صباح • قد كسر هدى
وعمل فى شيفان جراح • ونش عسدى »^(٢٢)

وما يثير الانتباه أن معظم هذه الخرجات الخارجة قد وردت على
لسان امرأة أو فتاة ، وأما مثل طرفة في سياق الموشحة ، لنحقق إلى
حائب تهجد الأصوات الذى ستعرض له فيما بعد المقارنة بين
المشويات الدلالية لحالة العادة • وهذا يختلف لموشحة عن قصيدة
المجون في الشعر العربى ، فكيف يتم هذا الطابع المتسق ، أما
لموشحة فتشوق نظام السائد وتراوج بين حالات الحماة • وإلى هذا
يقصد ناقدا عند يقول : « والمشروع ، بل لمرصوص في الخرجة أن
يجعل الخروج ، بها ولها واستطرادا ، وقولا مستمرا على بعض
الأسئلة • إما أسئلة المطلق أو العاصات ، وأكثر ما تجعل على أسئلة
العيبان والسوان • فليدا أصفا إلى ذلك ما لاحظته ابن رشيق
القيروى في تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة في وضع العزل عن
لسان المرأة بقوله :

« قال بعضهم ، أفنه عيد الكرم • العادة عند العرب أن الشعر
هو المتقول المتصاوت ، وعادة المعجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة
والراعية ، لمخاطبة ، وهذا دليل كرم النخبة في العرب وغيرها على
الحرم »^(٢٣) • أدركنا هذا اعتماد بعض الباحثين على هذا الملح لتأكيد
نظرية استخدام لموشحة للأهالي العامة التى تمكس عادات المجتمع
الأندلسى ، نصف الأعجمى ، وطبيعة العلاقات فيه • وهذا تمد
الموشحة في التحيل الأخير مظهرا للاحتكاك الحضارى بين العرب
والعرب .

ومن المصحب أنت نجد ابن عربى مثلا ، في بعض موشحاته
الصوفية ، لا يتوزع عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة •
فكان قدر الرشح الذى لا فكك منه ، وشعرته التى لا يستعيج الخروج
عليها • فيقول في موشحة مظلما -

وربما يجعلنا هذا يظهر الطريف لموشحات أن نعيم بينها وبين
الحياة الأندلسية علاقته أيقونية ، على حد تعبير بيروس •
السيولوجى الأول ، على أساس المشاركة التوعية بين المجتمع
الأندلسى المحتل الأجناس ، التى قامت فيه المرأة الرومية بدور
الخرجة في الموشحة ، وهو دور الأنتى الخاصة ، ربة هذه الموشحة
فمنها ، عندما تعكس مصريا التكوين للمدى والتقال للبيئة الأندلسية
المضلة المهجة ، المقعدة باخوية والخصوية والشعر

٤ - كسر النمط الأخلاقى :

في لغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفنى باللعب والشعر
بالعكاسة عندى قال : -

بمى حكمة ما عيه وهو فكاهة
وتخفى بما يتخفى به وهو ظلم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما طعن إلى تداعى لجد راعى في
سبح القصيدة الشعرية : -

الحمد وامزل في توشيع لمستها
والنبيل والسحيف والأشجان والطرب

ولكن هذا التشريح لم يبلغ مداه ، ويفرض منطقة ، ويتأسس
بوصفه جزءا من نظام المقموعة الشعرية إلا في لموشحات . فكى
خلطت بين الحان الشعر ومستويات اللغة بالتحريف حيلة من تيج
القصيدة صمدت إلى الإطار الأخلاقى الصلب الذى فكس حول
الإبداع الشعرى فأصليه بالحمود والمطبة مدبرت من فوقه ، ولست
بقوائمه ، وجعلت العث انحسرت من تعاليد ، وأكمل حد يصيح
دورة العيشة التى تخللت الأوزان والتراكيب • تمزج الأنغام ،
واستعمال العامة والأعجمية لعب فى متدع لم يعرفه القصيد من
قبل ، وطرافة دلالة تتلاقى مع طرافة الأدب المكتوب التى تنحرف في
لموشحة ، وخصوصا في الخرجة ، وإن كانت كلها - كما يقول ابن
مناد الملك ، وكأنه يقطن ما لمح أبو تمام - هزل كنه جد ، وجد كنه
هزل • . ففى حافة العلاقة للسنة بين العقل والمعب ، والتعبير
والتمويه ، تراعى أعلام الفنان أعمق مظهر الحيلة ، وأوضح معالم
الوجود الواقعى للإنسان في المجتمع ، دون تكلف أو إدهاد
أو تعصب . هنا يعمل خطط الأساليب الفنية إلى مداه ، وتدخل لمحات
من الكوميديا المرحية إلى الأدب العربى • إذ تجاوز لموشحة النغم
الفنائى المفرد لتجسد موقفا ذا أبعاد اجتماعية ، ولتقرأ بعض نماذج
هذا الخروج ، مما يطبقه حسنا الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشددا
وعصبية من حس أسلافه ، لنذكر مداه وأهميته ، ومن ذلك قول
ابن سهل في موشحة مظلما :

بالمحظلات لفتنى • في كرها لوفى نصيب
ترسى وكل مفضل • وكلها سهم مصيب

أضربت في الحسن البليغ
فصار دمعى مغربا

سالت جوة فلق الإصباح هل لي من سراج

فاح فلتنى من خوف محبوس
إذا كان ما بدا منه مطلوب
فصيحيت يامتلي ومرحوب
« حبيب إن أكلت الصباغ
جى واعمل لي آخ »^(٢٦)

ولكن الحرجة التي لقيت رواجاً أكثر من غيرها ، وتداولها
الرواحون لاشتمالها على صورة مجسة ، هي تلك التي يقول فيها
الوشاح :

ومها نخبه النمر
جفها لسان قد سحرا
لست أنسى قولها سحرا

[قد شب غلخا في خلقى * وباسي جاريا خضر]^(٢٧) .

ومن الطريف أن هذا المظهر في الموشحات هو الذي استهوى
إشارة أكثر من غيره ، وعدوه ساط التجديد ، فأبدع فيه وشاحوه
بكتير من الطرب والرق والاستحفاف ، وكان منهم بعض كبار الشيوخ
والقضاة والعقلاء ، مثل ابن منته نفسه ، وصلاح الدين الصمدى
والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم ، كما أنه يمكن أن نقول إن
هذا الانحياز الأخلاقي لموشحات هو الذي أدى بقوة رد الفعل إلى
شبه المكافرات ، وهي موشحات التوبة التي تنظم عن سبق نبؤشة
الأولى نفسه ، وهذا ما انتهى إلى تقلص هذا الجنس الأدبي بحسب
الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية ، وانحصاره في
مرحلة الأخيرة في الموشحات الدينية التي بقيت مثل شاهد القبور ،
مجرد أثر أخير حياة حافلة ماضية .

• - التناص والشعرة :

يقول « جرمانس » في كتابه المشترك عن السيميوطيقا « كان
الباحث السيميولوجي الروسي « يكتين » أول من استعمل مفهوم
التناص ، فأنشأ اهتمام الباحثين في الغرب بحسب الإجراءات التي
تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تنقصه ، والتي يمكن أن نخلل تحولاً
منهجياً في نظرية التأثيرات ، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى
إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه ، ولعل عبارة « مدرلو » التي يقول
فيها إن العمل الفني لا يتحقق ابتداء من رؤية الفنان ، وإنما من
أعمال أخرى ، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في
الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تعمل في حياتها إعادة بناء
نماذج متصصة بشكل أوبأحر ، مهما كانت التحولات التي تجري
عليها »^(٢٨)

إذاً واضحاً « يكتين » وجدنا لديه مفصلاً شائقة من الشعرية
وحولية اللغة ، تلقى ضوءاً غامراً يعيدنا في فهم حامية التناص كما
تتجلى في الموشحة ، إذ يقول : « إن الشاعر يحدد بمكرة لغة واحدة
وفريدة .. فلهذا أن يمتلك امتلاكاً تلمأ وشخصياً لفته ، وأن يقبل

مسئولته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وأن يضع تلك المظاهر الشعرية
لمقاصده الخاصة ، لا لشيء آخر غيرها ، يستعمل على كل كلمة أن تعبر
تدلياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه
وبين كلماته . إذ عليه أن يتخذ من لفته وكأنها كل قصدي ووحيد ؛
إذ لا يبقى أن يحسك لديه أي تنفذ ولا تنوع لللفات . ثم الباق
فلهذا يسلك طريقة مختلفة تماماً ، إنه يستعمل داخل عمله الأدبي التعددية
للسان والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله
من جراء ذلك ، بل إنه يصير أكثر صفاء ، لأن ذلك يسهم في ترويض
وضريه »^(٢٩)

ولعل تعدد المستويات الشعرية في الموشحات ، والمظاهر الخوارى
القصصية التي تعتمد عليه - كما سري بالتفصيل - هي المشوالات عن
وهم الثرية التي لوحظت فيها مد شائها ، فاس ساء الملك يقول
عنها : إنها نظم تشهد العين أنه نثر ، ونثر تشهد الذوق أنه نظم ؛ أي
أنها على المستوى القصصي ترمي للقارئ كأنها نثر ، فإذا ما تلقاه
وتدققها ، أدرك شعريتها . ويقول ابن خالمة في وصف موشحة للقرآن
ومن أعرف ما وقع له في حلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام
ما ينل وجود مثله في متون الكلام ، ويعلق على ذلك إحسان عباس
بقوله إنه هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية ، فإن خروجها عن جنة
التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادي أمر مهم في
نظر الأندلسيين يومئذ^(٣٠) . ولكن لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى
أن الموشحة يمكن إدراجها في سبيل الكلام النثرى العادي كما توهم هذه
العبارة ؛ فتقاربها القوية أشد تعقيداً من القصصية للطرفة ، ولكن
حوارية لنتها صرب جديد من الأديبة م يكن معهوداً في النظم
القصصي^(٣١) ، وللالتئام الذي يتجلى عنه ابن خالمة ليس من قبيل الالتئام
المتروك سيقاً في المستوى اللغوي الواحد ، ولكنه نوع من التئام
الأشياء التي يعبر تلافيفها وتجاربها بهذا القدر من السلامة واليسر ؛
ومن ثم يصبح منبهاً حقيقياً لشعرة غير مالوفة من قبل . إن كثرة
متطلبات السيميوطيقا للموشحة غالباً ما يؤدي إلى التكلف ؛ من
هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذي يصممه ابن حزمون بقوله :
« ما الموشح بموشح حتى يكون عارياً من التكلف » .

إذاً نلصنا خطوة أخرى في كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد
الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبي الذي يقوم على أساسه . ولنتعمد
هذه المرة على تعريف الباحثة التي اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد
الحديث ، وهي « جوليا كريستيفا » إذ تقول : « إن الدلالة الشعرية
تعمل إلى معاني القول المختلفة ، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ
أقوالاً متعددة في الخطاب الشعري معه ؛ وهذا يخلق حول الدلالة
الشعرية فضاء بعض متعدد الأبعاد ، يمكن لصاحبه أن يتطابق مع
الحس الشعري المتغير ؛ وننتقل عن هذا الفضاء اسم التناص وهذا
المنظور يوضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعد وهينة شعرة
وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين ، وكل ما
يفنى الآخر .. ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح « سوسير » في
الاستبدال خاصة جوهري في توظيف اللغة الشعرية هي امتصاص
عدد من النصوص في الرسالة الشعرية ، التي تقدم نفسها من ناحية
أخرى بوصفها مجالاً لفن مركزي .. فإنتاج النص الشعري يتم
خلال حركة مركبة من إثبات نصوص أخرى وفيها »^(٣٢)

انقطع جره من اعتية أعجمية أو علمية فيقيم على أساسه مظلومته ، أو تعنداً مقترضا ، وذلك بأن يجتهد الموشح أولاً في غنل موقف ما على لسان شخص آخر يعبر عنه ، ثم يأخذ في إتمام عمله متقدماً من النهاية إلى البداية ، ولا يسه في كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوي مادي يشير إلى هذا التعدد ، فلا تأتي الخرجة إلا عقب إيراد إشارة لفظية تحدد اختلاف من تروى على لسانه عن مؤلف الموشحة .

ويقول ابن صناعه الملك هن ذلك « والخرجة هي أبرار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة ، ويسقى أن تكون حميدة ، والخاتمة — من السابقة — وإن كانت الأخيرة ، وقول السابقة لأنها هي التي يبشئ أن يسبق الحاضر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح في الأول ، وقيل أن يتعبد بورن أو رقابة » . ثم يقول من الحالة الأولى : « وفي المتأخرين من يعجز هي الخرجة فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب وأنها هي لا يوفق في خرجته ، بأن يربط ويتعاقب ولا يلصق » ثم يتابع وصح شروط تعدد الأصوات قتلاً : « وللشروع — بل والفروض — في الخرجة أن يجمع الخروج إليها وبها واستطراداً ، وقولا مستعداً على بعض الآلة ، إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما يجمع على ألسنة الصبيان والسوان ، وسكري ولكران ، ولا يد في البيت الذي قبل الخرجة من قال أو قلت ، أو قالت ، أو غنى » .

ويحكى ابن صناعه الملك في كتاب آخر أنه تجرته مع الخرجة الأعجمية بقول : « وكنت لما أولمت بعمل الموشحات ، قد نكبت عما يعمله المصريون من استعاراتهم لخروجات موشحاتهم خروجات موشحات المقبرة » فكنت إذا عملت موشحاً لا أستعير خرجة غيره ، بل استكرها وأخترتها ، ولا أرغى باستعانتها ، وقد كنت بحوث فيها نحو المقبرة ، وقصبت ما فعلوه ، واخترت أورنا ما وقعوا عليها ، ولم يبق شيء عملوه إلا عملته ، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بريرة ، فلما اتفق لي أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذه الموشح وغيره ، وجعلت خروجه فارسية بدلاً من الخرجة البريرة » (٣٠٦) .

ويلاحظ أولاً أن الأمر قد اشته على صاحبه ، فأعجمية المقبرة بالفعل هي البريرة ، لكن أعجمية لأندلسين — وهم الذين قصدهم بكلمة معربة ، وأن سدادح عدة من موشحاتهم — كتب الرومانسية الإسبانية التي لم تنقل لديه بيانات كافية عنها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا المقصد الترشيعي الذي مرس عليه كان يمثل في المخرجة الأولى في اختلاف المستوى اللغوي ، وكسر النمط الأخلاقي ، والخروج عن وهم سيطرة الإبداع الخاص غير تعدد الأصوات في داخل الموشحة

وقد أشار أكبر باحث غربي للموشحات الآن ، وهو المستشرق الإنس و جارتيا حرميت ، عند نشره لكتابه المنحصر هذه الخرجات الأعجمية — أشار إلى الوظيفة التي كانت تقوم بها في داخل الموشحة قتلاً : كيف تفسر موقف أول صانع عربي للموشحات ، عندما أخذ خرجة رومانية أعجمية وأقام عليها موشحته ، ونسبه في ذلك بقية الموشحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لا بد من إطلاق تسمية جديدة عليها ، ويمكن حينئذ تسميته « فولكلوري سابق لعصره » ، فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعمها موشحة لأهداف جمالية ، لا هدف الحفظ «واعى هذه انشغالات الشعبية للأجيال التالية ، ومع أنني

وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم اليكثرة اللغوية ، عندما يشترط فيها نقدياً نفاذ صوتها الشعري وتفرده ، وخصوصية أبنيتها التركيبية ، وتوجد مستواها الإبداعي للمؤلف ، بحيث لا يشتم منها أية شبهة للاقتداء بأصوات أخرى ، وإلا عد ذلك من قبيل السرقات التي مقلت نسبة عالية من كتب التحليل المعنى التي تأخذ هذا المنظور — إذا كان ذلك كذلك فإن الموشحة تفصل إلى السورج للفضاء ، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجة أعجمية ، من بقايا أغنية شعبية رومانية ، أو علمية من قطعة غنائية دارجة ، ويبني عمله الشعري عليها ، هي النحو الذي يتقصر اعتداء جواراً على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة ؛ إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القوم والتاريخي والفني ، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائي ، ويقيم تجربته في هذه القصيدة المساعدة على أنقراض الحياة السابقة للنص المأخوذ ، بلغة غير مادية ، هي نحو يفرقه من شعرية «نواع العيش ، بتقليد التاريخي وخبراته ، لتراكمته في الحياة والفن .

فإذا كان نموذج القصيدة طبقاً للتصورات المعوية المثالية العربية نموذجاً لا تاريخياً ، يقوم في الفضاء اسطوحي ، ويتصور النخل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر في الاستخدام اللغوي ؛ يرفض الإحالة ، ويدهي عدم السبق ، ويبرأ من التجربة ، فإن الوشاح يتصرف بنمذ الطغف في النص ، ويصوب تراكماته الجمالية والاجتماعية

وتأسيساً على ما يميز به مصطلح التناس في النقد الحديث من دلالة متحركة ، تتغير من باحث إلى آخر طبقاً لطريقه فهمه لطبيعة النص ، نجد أنه يبرز عند البعض في إطار الشعرية التكوينية ، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقي ، كذا يتجه مفهوم النقص للاعتراض بمفهوم الخلل ، بموضه معارضة سجالية لمفهوم التبة التي تعترض على أفكار الإبداع والافتقار والجدولة ، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخاصة به (٣٠٧)

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى أبرار القرنين بين نوعين من التناس ، أطلق على أحدهما التناس الضروري ، وعلى الآخر بالتناس الاختياري (٣٠٨) . وإذا كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة في النوع الأول لا تجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية ، ويظل النوع الاختياري هو الملائم منهجياً لمبحث النقدي . ولعل تحليل الباحث نفسه لنوعين أيضاً من التناس ، سماهما بالمحاكاة ، وهما المحاكاة الساخرة أو التقبضة ، والمحاكاة التقلدية أو المعالوضة ، أن لا يكون حصراً لمؤلفات التناس بطريقة منهجية سابقة ، وأحسب أن المتابعة الحثية للنصوص الشعرية ، وتحليل تناسلاتها ، وتصنيف معطياتها وعلاقاتها ، واختيار فعالية تراكيها هو الوسيلة التحريية المثل لتحديد الوظائف ، ووصد التنوعات ، بعيداً عن الروح التقصي الصارم . فإذا استعرضت طرائق التناس في الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجيح الأصداء لإشباع النموذج .

٦ — تعدد الأصوات :

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات في موشحة ، سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين ، عندما يعمد الوشاح إلى

أعرف بطبيعة الحال أن الفولكلور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صتيح الغنائين في العصور الوسطى تسميات مأخوذة من المصطلحات اللاتينية ، كما فعل في الرسم وفي غيره من الفنون ،^(٣٦) .

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشبكات الفونكولوجية ، بل يوظف بدلا منها في حرجة الموشح ، أو في ثيابه ، فملكات شعيرة تجمعت حورها بفعل التراكمات التاريخية طائفة بمخاطبة فدة يستمرها الموشح في إنتاج دلالاته ، ويحتاج هذا اللون إلى جسارة بالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالي بتفصيله العربية غير المسبوقة ؛ إنه ليس من قبيل السرقات المستورة ، بل هو قطع الطريق الشعري والسيطرة عليه . وفي هذا يقول ابن سناء الملك : « ولي شجمان الموشحين والطمازين في صدر الأوران من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبي موشحة عليه ، كما فعل ابن بقي في بيت ابن المعتز وهو :

علمون كيف أسلو وإلا : فاجبروا عن مقلق الملاح

فقال

رب غصن فق منك فراقنا
يعتد السيف عليه نطاقنا
فتشكرى ثقل ردف مصانا

فلما بق موهبي وجملاً * إن ساد موهي استراحا

لست أشكو غير مجبر من مصل
مذ منعت القلب من حبل جلال
وتغنيت لهم قولاً قليل

« علمون كيف أسلو وإلا . فاجبروا عن مقلق الملاح »

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشائق عن شجاعة الناص ، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التي لا تقتصر على الخرجة ، وإن تتخلل بنية الموشح ذاته :

« وفي الموشحين من أهل الشطارة والدعة — لاحظ هذا الوصف الأخلاقي لعمل فني — من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين ، فيجعله بالفاظ في بيت من أبيات موشحه ، كما فعل ابن بقي أيضاً في بيت كشاجم

يقولون نيب والكلس في كف أهدب

وصوت الشان والثالث حال

لقدت لهم لو كنت أضمرت نوبة

وأبصرت هذا كله لبدا في

فقال ابن بقي :

قالوا ولم يقولوا صوابا

أنشئت في المصون الشبابا

فقلت لو نوبت مصابا

والكأس في يمين عزالي

والصوت في الثالث حال لبدا في

ويبدو أن تعدد الأصوات ، وبخلاف المواقف في النص المستول عليه ، قد أغرى الموشح بهذا التقاطع ، وحرصه على توجيهه جمالياً في موشحه يكون من المحاكاة التي يطبق عليها مفهوم المحاكاة المقتدبه

وبد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح ثروة شديدة المصور في الوجدان الفردي والجماعي للشعراء ، وتكتسب بقدرة عظم التاريخ وعبق الآثار المحبب ، فيأخذ الموشحون مطلعها الشهير كالأفتاحية للموسيقية ، ويعملونه خرجة لموشحاتهم ، كما نرى في رائعة ابن سهل الإشبيلي :

هل دى طيرى الحسى أن قد مى
قلب صت حله عن مفس
لهو في خر وعفقت مثلبا
لمعت ربح الصبا بالفس

يا بدورا أشرنت يوم الثوى * خسرنا نسلك في هيج الفرو
ما لظفى في الهوى فنب سوى * منك الحسن ومن عبي النظر
أجنى اللذات مكنوم الجوى * والتلووى من حبلى بالعكر

إذا ألقت على غرارها موشحات كثيرة ، أحصى بعض الباحثين ما أكثر من خمسين موشحة^(٣٧) ، أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التي فاقته في البهرع موشحة ابن سهل ، ومطلعها

جفالك الفيت إذا الفيت مى * يا زمان الوصل في الأندلس
لم يكن وصلك إلا حلبا * في الكرى لو خسة المختلس

وبمثل عرجها مطلع موشحة ابن سهل هكذا :

شافة أليها الحسب صلبا * تهرى المعز جلالة وصفا
صارضت لفظا ومعنى وشلا * قول من أنطقة الحب ففقال
هل دوى طيرى الحسى أن قد مى * قلب صت حله عن مكنس
لهو في حصر وعفقت مثلبا * لمعت ربح الصبا بالفس^(٣٨)

وبكذلك يدور حوار بين الموشحين عبر العصور المختلفة ، يرتكر اللاحق فيه على النعم الملقى المحبب الذي شرعه السابق ، ويؤدد من صوره مجموعة جديدة من الصور التي تأسس عليها وتشتبها أو تنميتها ، لكننا تستحضرها بطريقة واضحة مقصودة ، وتكنى - عليها في بناء دلالاتها ، وتستثمر بطريقة ضمنية فنية كل ما ترسب منها في وجدان الجماعة فتستثير به الحنين إلى الماضي ، والولاء للسلف ، والوصول العاشق مع التراث ، سواء بهذا النمط من التناص المتجاوز جريئاً ، أو على النمط الذي يشير إليه على التوالي من التناص المتجاوز كلياً ، الذي لا يمد فيه الموشح إلى قصيدة يجتزئها من سياقه ويدمجها في تركيبه ، بل يمثل العمل الأصلي بأكمله ويغنى على نفسه ، مستحضراً له دائماً ومتعادداً عنه في الوقت نفسه .

٧ - ترجيع الأصداء وإشباع النموذج :

تعد فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة ، على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذي يثبت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والسابقة ، وإلى التفاعل من

وهذا اللون من ترجيح الأصداء كان يسميه الصعلدي نفسه « معاوضة » : إذ يقول : « استعفى هذا السحر فهو أعطاف ، واستخرج بقايا تحفى والطاف ، فأثرت أن أعادعه ، وأردت أن أعوده »^(٣٦) ويرى كانت كلمة المعاوضة هذه من أول الكلام : إذ لا يصح الإبداع تقليداً للأول ، بل إعادة قراءة له ، تحريه إلى منطق دلالية جديدة ، إذ تشتت معه في حوار حنلي ، ومباراة حية ، يترقب عليها وضع جديد للنصين القديم والمحدث معا . وإذا كان تعدد الأصوات الجزئي قد اقتصر في لأعطب الأهم على منطقة الخرجة فإن هذا الترجيح الغنائي الذي يمثل لنا كأنه إنشاد فردي صطن دالسيا بأصوات المجموعة المترابطة عليه كان يستمر طوال اندور ، فيخلق هذا اللحن الحماسي الذي طالما اقتضه الشعر العربي .

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة : يقول عنه ابن سناء الملك

وما كان منها في الزهد يقال به المكفر ، والرسم في المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافل أقاله ، ويختم بخرجة ذلك موشح ليند على أنه مكفره ، ويستقبل ربه عن شاعره ومستغفره .

وهنا يتعمق التناص بالانحراف ، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحشون . « الصيغة » صيغة التواتر التي تفيض بالشعرية ، وهي تشأ فجأة من اصطدام سبأين أو بيتين إحداها بالآخرى ، ضمن شبكة جديدة من العلاقات ، ونظام فني وفكري جديد^(٣٧)

ولعل أبرز مثل لذلك مكبر ابن عري الذي كتبه موشحة ابن زهر المشار إليها ويقول فيه

عندما لاح لمبني ليلتكما
فبت شوقا ليلي كان ممي

أيما البيت المستحق للشرف
جاءك العبد الضعيف المشرف
عنه بالذم شوقا تلذف

ويقول في تمهيد وخرجه :

أيما السلي اسقى لائسلي
فلقد أتعب لكبري عدلي
ولقد أنشد ما قيل لي

[أيما السلي إليك المشتكى]

صاغت الشكوى إذا لم تصفح^(٣٨)

وإذا كان ابن عري يكفر عن ذنب غيره ، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحا رائقا يختمه بقوله .

حن قواضي ومثله غنا
بكرة الفجر حلوة المجر
وإن يمشي يمشيها جنا
نظل بكى منهم غو
« صفيري لا ينم من تحي ها
جناح السكين وصباح يمشي قها »

أغلوجة استقلالية النص ، لأن أي عمل يكتب ما يجتقه من معنى بقوة كل ما كتب قبله منصوص ، كما أنه يدعو إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشعر خاصة تستطيع إدراكها فهم النص الذي نتعامل معه ونفس معالين نظمه الإشاري ، فازدواج البؤرة هو الذي لا يجعل التناص مجرد نوع من توصيف العلاقة المتصلة التي يعلها نص ما بالنص من السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرائي والنطقي للثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي يبلور علاقاته بهذه الثقافة^(٣٩) .

وتجلى ارفواجية البؤرة بشكل بارز في الموشحات التي تكتب كلها على خط ثودج سابق عليها : إذ يترامى النموذج الأول دائما خلف ما يوازيه ، ومع أن هذا اللون من المبرضة كان قائما في بعض الأحيان في القصيدة ، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المنطوق : فليس منه الملك يعدد أمط لموشحات ويورد أمثلتها للمربية ثم يقول : « وقد آن أن أذكر وأسرود لموشحات التي ذكرت الأمثلة منها ، فهذا موصح ذكرها ، وأذيلها بموشحات لي ، هل كل موشح منها موشح مضروب على مثاله ، منسوخ في عدد الأفعال والأبيات على مثاله » . ولم يكن ذلك موقفا جديدا من المشاركة إله الموشحات الأنطسية ، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخصوصها لقوانينها : فهي تعتمد على ما يمكن أن يطلق عليه « إشباع النموذج » ، وقد أخلت كل الموشحات الشهيرة سلالات شعرية تتواءم غير الأجيال المختلفة ، وتستكني بالتمثيل لها بسلالة واحدة ، هي التي يملأها ابن زهر بموشحة الذائعة :

أيما السلي إليك المشتكى
قد دعوناك وإن لم نسمع

ونسبم همت في ضرره
ويشرب الراح من راحته
كلما استعطف من سكرته

جذب الرق إليه واتكا
وسلاني أريعا في أربع

ويعلق الصغدي على هذه الموشحة قائلا : ونظم الأنطسيون وراءه كثيرا في هذه الطريقة الأنيقة ، فلمحت أن يكون لي في روضه شقيقة ، فقلت وبالله الاستعانة

هلك الصب المني هل لكا
في ثلاثه يومعد مطمع

وتعهد هذا الموشح وخرجه :

وب غزوه علق القلب بها
فهمت على توالي حبها
لمت أنسى قولها في صحبتها
« كل ما قالو علمو بالذكا
الحديث لك واني ياجلز اسمي »

ثم لا يلبث اتباعها هذا الصليد أن يكفروا بقوة الذي يخدم به أو يسلن
دلو طرازه .

يارب هفوا فبتى جاهل
بالميتى عنك لم أكن ذاهل
وليتنى ما اضمرت بالزامل
وليتنى قط لم أكن قائل
« جاع المسكين وصاح يأسى تما »

وهذا التكفير عن ذنوب اللوشحات الشعرية ، تنطعم بحبرة
الخروج على الأنماط الموسيقية واللغوية والأخلاقية ؛ يشيع نموذج
التوشيح ، ويدخل في التصرف العربى فائرة مخلقة هي اللوشحات
المدنية ، التي لا تزال أصدل لها ترجع أنعاما معتقة قديمة ، لجنس أدبي
مقبور ، كان طيلة عصور زاهرة بملا مدائن التوشيح في إثيلية
الطرقة ، وقرطبة الزهرراء ، وجنة المريف في غرمدانة ، بالخب
والفن ، والجمال والحبرة .

الهوامش

- (١) انظر فضائل الأندلس وأنها ؛ وسائل ابن حزم وابن سعيد والشتندى
تحقيق ونشر صلاح الدين المنجد ، بيروت ١٩٦٨ - صفحة ٥١/٥٠
- (٢) ابن سناء الملك : هذا الطراز في عمل اللوشحات ، تحقيق ونشر حورية التركلي ،
دمشق ١٩٤٩ - صفحة ٣٣ وما بعدها
- (٣) أبو الحسن علي بن إسحاق الشنفرى : اللخميون - خمس أهل الحيرة - تحقيق
إسماعيل عباس ، القسم الأول ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٩ - صفحة ٤٦٩
- (٤) ابن سعيد الأندلسي : المصنف من أزهر الطرف ، تحقيق سيد حنن القاهرة
١٩٨٣ - صفحة ٢٥٦
- (٥) سيد غازي ، ديوان اللوشحات الأندلسية : المجلد الأول ، الإسكندرية ١٩٧٩ ،
صفحة ١٤
- (٦) صلاح الدين خليل بن أبيك الصمدى : موشح التوشيح ، تحقيق لخير حبيب
مطلي ، بيروت ١٩٦٦ - صفحة ٣٢/٣١
- (٧) ابن سعيد ، المرجع السابق ، صفحة ٢٥٧
- (٨) عبد العزيز الأحرار : الرجز في الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ ، صفحة ٣٩
- (٩) صلي الدين ، الجمل : المائل الخالي ، نقلا عن محمد زكريا عاني ، اللوشحات
الأندلسية ، الكويت ١٩٨٠ - صفحة ١٢٢/١٢٤
- (١٠) عبد العزيز الأحرار : المصدر السابق ، صفحة ٤٩
- (١١) إحسان عيسى : تاريخ الأدب الأندلسي ، الجزء الثاني ، بيروت ١٩٧٤ ،
صفحة ٢٤٤
- (١٢) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق علي عبد
الواسع والي ، القاهرة ، بدون تاريخ ، الجزء الثالث ، صفحة ١٣٥٠ .
- (١٣) ابن سناء الملك : المصدر السابق ، صفحة ٣٧/٣١
- (١٤) حمدان محمد آل طعمة : موشحات ابن بلى الطيطي وخصائصها الفنية ،
دراسة وحشي ، بغداد ١٩٧٩ ، صفحة ١٦٦
- (١٥) ابن سناء الملك : المصدر السابق ، صفحة ٨٨/٨٧
- (١٦) ديوان ابن خالقة ، تحقيق محمد وصوفى الدابة ، بيروت ١٩٧٢ - صفحة
١٢٧
- (١٧) ديوان الأعمى النطيل ، تحقيق إحسان عيسى ، بيروت ١٩٦٣ - صفحة
٣٦٢
- (١٨) سيد غازي : المصدر السابق ، صفحة ١٩٥
- (١٩) ديوان ابن سهل الأندلسي ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٧ - صفحة
٢٩٢
- (٢٠) سنان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح ، تحقيق هلال ملحي ، تونس
١٩٦٧ - صفحة ٩٤
- (٢١) ابن رشيق القيرواني : المفردات في غريب الشعر وادناه والقد ، ج ٢ ، بيروت
١٩٨١ - صفحة ١٢٤
- (٢٢) سيد غفرى : المصدر السابق ، الجزء الثاني ، صفحة ٢٧٤ - ٢٧٦
- (٢٣) صلاح الدين الصغدني : المصدر السابق ، صفحة ١٣٥ .
- (٢٤) A. J. Greimas : Cours de Semiotique. Trad. Madrid 1982. Pag. 227-228
- (٢٥) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ١٩٨٧ -
صفحة ٦٥
- (٢٦) إحسان عيسى : المصدر السابق ، صفحة ٢٤٤
- (٢٧) Kristeva, Julia. Semiotica. Trad. Madrid 1981. Pag. 66.
- (٢٨) مارك أنجيلو : في أصول الخطاب النفسي الحديث ، ترجمة أحمد
المنير ، بغداد ١٩٨٧ - صفحة ١١١
- (٢٩) محمد متاح : تحليل الخطاب الشعري ، مسرتهجبة القاهرة ، بيروت
١٩٨٤ - صفحة ١٢٢
- (٣٠) ابن سناء الملك : المصدر السابق : عقود العقول ، مخطوط ، نقلا عن محمد
زكريا عاني ، المصدر السابق ، صفحة ٣٦
- (٣١) Garcia Gomez, Emilio: Las Jarchas Romanas de la Serie Arabe
en su marco. Madrid 1965. Pag. 38.
- (٣٢) محمد زكريا عاني : المصدر السابق ، صفحة ٥٣
- (٣٣) سيد غازي : المصدر السابق ، صفحة ٤٨٨
- (٣٤) صبري حناط : القاص وشاربيات العمل الأدبي ، ألف مجلة البلاغة
للغزاة ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ - صفحة ٢٣
- (٣٥) صلاح الدين الصغدني : المصدر السابق ، صفحة ١٢٦/١٣١
- (٣٦) كمال أبو جيب : الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ - صفحة ٤٠
- (٣٧) يحيى الدين بن عربي ، نقلا عن سيد غازي ، المصدر السابق ، صفحة
٣١٨

طه حسين تفكيك مبدأ المقايسة

عبدالله إبراهيم*

- ١ -

ضوء المقولات التي شاعت في أوروبا إبان القرنين الثامن والتاسع عشر، وهي الحقبة التي عرفت بمصر التنوير، باعتباره لمرّة صراع الفكر العقلي والتجريبي ضد الكنيسة منذ بداية عصر النهضة. وجرت مقابلة بين طه حسين من جهة ومفكرى عصر التنوير من جهة ثانية، فاعتبر مشروعه الفكري «قمة عصر التنوير في عالمنا العربي المعاصر»^(١)، وأنه ثورة «تنويرية»^(٢)، أو أنه «ذو طبيعة تنويرية»^(٣)، كما وصف بأنه مشروع تنويري جذري وشامل يتضمن عناصر عقلانية تنويرية كونه نقل النظرة إلى التراث من الحيز اللاهوتي الذي يقدس الماضي ويسمو به عن النقد إلى الحيز التاريخي الذي يرى الماضي صيرورة موضوعية ينبغي أن تخضع لمناهج التحليل والنقد، وأنه واجه التزمّت الديني لمواجهة جذرية لم تخف حداثتها على مر الأيام، وأنه آمن بوحدة الثقافة الإنسانية وجمع بين الفكر والممارسة في وحدة مدهشة، وأخيراً أدرك العلاقة العضوية بين حلمه التنويري وبين الأرضية السياسية

ظهر طه حسين في نهاية الربع الأول من القرن العشرين وكأنه سهم انتزع عذبة الضمور التي يعتصم بها الفكر العربي، ومنذ ذلك الوقت تفجّرت حوله مواقف متباينة، أفضت إلى ظهور «قراءات» متضادة لفكره ورؤيته ودوره في الثقافة العربية الحديثة. وانتظم حوله مع الزمن ضربان من القراءة، قراءة أولى اعتبرته مهدداً للمنظومة القيم الدينية والفكرية والأدبية الموروثة، وقرأته ضمن سياق نقابي له مقولاته المستقرة الثابتة التي احتجيت وراء تصورات دينية وفكرية محددة، لم تكن قادرة على تجديد ذاتها طبقاً لمقتضيات التحديث العام الذي شهده العصر^(٤). وقراءة ثانية مضادة تماماً أدرجت طه حسين ضمن مشروع التحديث، واعتبرته محلاً لحركة التنوير في الثقافة العربية، وقرأته في

* باحث عراقي، كلية الآداب - زوارة ليبيا

والاجتماعية، فلا تقدم دون عقلانية، ولا عقلانية دون العلم وتجديد العقل^{١٥}. وعلى هذا عهد «رمزاً ساطعاً» من رموز التنوير^{١٦}.

تظهر «قراءات» طه حسين، وكأنها ملتزمة مع ذاتها، أكثر مما هي معنية بموضوعاتها، ومع أن خطاب طه حسين نفسه لا يخلو من تموج ولحاحات، ومسيرته الفكرية لم تستقم متصاعدة في خط معتزج، إنما شهدت التواءات وانكسارات، فإن تلك القراءات لها أزماتها وأشكالاتها الخاصة، ذلك أن كلا منهما أنتجت طه حسين طبقاً لمقاييسها، فركبت له ولمشروعها، الفكرى والتقيدى صورة معينة توافق «المرجعيات» التى تصدر عنها. ففى القراءة الأولى، وهى الأسبق زمناً وركبت له صورة المارق الهدام الذى لا يتورع عن الصمت بمقدسات الذاكرة الجماعية للأمة، والذى طال شكه كل شيء، وفى القراءة الثانية ظهرت صورته على أنه فى طبيعة النخبة المحيوية والفاعلة والمستتيرة التى تريد أن تدفع «الأمة» إلى ميدان الفعل العقلى الحدائى، وتضع بصمة مع كهوف الظلام وغياب الوعي. وتأتى الانقسام الخاص بهاتين القراءتين من أنهما تنقصتان عنفاً لإدراج طه حسين فى سياق توافق مقاصدهما، أكثر مما يبنى بطله حشيش فلسفة فالانقسام على الذات، واستبداد ثقافة التوافق مع النفس من جانب، والتوافق مع ثقافة الغرب من جانب آخر، دفع إلى الأمام بطله حسين، ليكون هادماً وبنائاً فى الوقت نفسه، ومع أن فعل الهدم يقترب غالباً بفعل البناء، وفعل البناء يقترب هو الآخر بفعل الهدم فى المحاربة الثقافية المسؤولة، فإن ظهور طه حسين، مرة على أنه يهدم كل شيء ولا يبنى شيئاً، ومرة على أنه يبنى من لا شيء، هذا الظهور الذى يعبر عن طبيعة الازدواج فى قراءاته، إنما يتصل أساساً بالانقسام الشديد فى الوعي، الذى يلج به الأمر أن ينتج التناقض فى أن، أصبح طه حسين فى كل قراءة شيئاً وتقيضه، ومن وراءه، تصطرع رؤى لها مرجعيات متعارضة، ففى مراحيلها يظهر طه حسين متناقضاً، ذلك أن كلا منها يستثمره للبرهنة على فرصة، وأليات قضية، والدفاع عن مفهوم معين. وليس أفضل من هذه القراءات وسيلة لاستكشاف، ليس صورة طه حسين نفسه، إنما طبيعة الإكراهات التى تمارسها القراءة الإسقاطية

وهى تسعى إلى تمرير أهداف، أو الذود عنها، من خلال إعادة إنتاج لموضوعاتها، توافق فيها الأفق العام لمقاصدها.

استأثر «حكم القيمة» بمكانة الصدارة المطلقة فى معظم القراءات التى اختصت بطله حسين، بوصفه ناقداً ومفكراً، والواقع، فإن الانقسام حوله مبثوثة فى الأساس استناد القراءات إلى أحكام قبحية بصدده، أحكام تستمد «مشروعيتها» النقدية من أنها تلعب على نوع من مسار التلقى الخاص بالأفق الذى يترب فيه عمل طه حسين، فصورة تكشف حضوره وصورته ودوره، ومرة تقصيه وتستبعد، وفى كل مرة تسقط عليه فاتناً من مقاصدها، فتكتشف حضوره يستدعى أن تعاد قراءاته فى ضوء إنجازات العقلانية وعصر التنوير، واصطناع سياق يفتيه بكل أسباب القوة ليمارس فعله على غرار أقطاب التنوير الغربى، وإقصائه واستبعاده يستوجب أن يكره على أن يوضع ضمن مسار يرفضه بالأساس، مسار يشيع «ولا بمجموعة من المفاهيم المقدسة، يظهر طه حسين وهو يعمل على تقويضها وهدمها. ومع أنه ليس ثمة قراءة برهنة بصلاح، فإن البصيرة فى إسقاط المقاصد والأهداف فيما يخص قراءات طه حسين تبدو، أول وهلة، كأنها صممت لمائة المبالغة. بيد أن الأمر يفهم إذا عرفنا أنها تعبر عن ازدواج خطير فى ثقافة الحديثة، ازدواج يتجاوز «الاختلاف»، لأنه لا يقرب به ولا يؤمن بالتنوع، ويسمى إلى «المطابقة» بكل دلالاتها، فطه حسين يكتشف حضوره لطابق الآخر وثقافته، وهو فى الوقت نفسه يقصى ويستبعد لأنه يجرح الذات المتحصنة بنفسها، والمطابقة مع منظومة شديدة التماسك من التصورات الموروثة. فى المرة الأولى تريد «قراءة» طه حسين أن تدافع عن نفسها من خلال، وفى المرة الثانية تريد القراءة الأخرى أيضاً الدفاع عن نفسها من خلال الهجوم عليه. وخطاب طه حسين يجهز تلك «القراءات» ببعض مقاصدها، ولكن كثيراً منها يجد حضوره بسبب الاضطرابات العميقة التى تمرر بها الثقافة العربية الحديثة.

-٢-

لا يطلق طه حسين فى تصوره ثنائية الشرق والغرب من اعتبار جغرافى، إنما من اعتبار ثقافى، فطمة مجالان ثقافيان، أحدهما «الشرق البعيد» ويقصد به الهند والصين واليابان،

والآخر «الغريب» الأوروبي، وبينهما حسب طه حسين «الشرق القريب»، وهو مصطلح مهجن يأخذ اسمه من المجال الأول ومضمونه من المجال الثاني، هذا الشرق المهجن هو ما يصطلح عليه الآن جغرافياً بـ «الشرق الأوسط» الذي يعتبره طه حسين امتداداً طبيعياً لمجال الغرب من ناحية ثقافية منذ الرومان، والواقع فإن هذا التصور قد أشاعته الثقافة الغربية المتمركزة على ذاتها، التي أعلنت من مفهوم الغرب على أنه مكون ثقافي لا يمثل ابداً لشروط الجغرافيا، ووجد له تعبيراً في ثقافة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا. وفكرة الفصل بين الشرق والغرب استناداً إلى تباين منظومات القيم الأخلاقية والعقلية والفكرية، تجد لها حضوراً فاعلاً في فلسفة الروح عند هيجل، وتجلت بأفضل أشكالها في مفهومه للتاريخ الإنساني، إلى ذلك، فإن هيجل نفسه قد ميز بين الشرق «البعيد» والشرق «القريب»، والحق الثاني رمزياً بالغرب، وهو تصور شاع في الفكر الغربي الحديث والأدبيات الاستشراقية، ودخل مكوناً «أساسياً» في وعي كثير من «رواد التجديد» في الثقافة العربية الحديثة، بوصفه «حقيقة ثقافية» ثابتة، وموضوع «الغرب»، بكل أشكاله الثقافية والسياسية والاقتصادية، لم يشر عند أولئك الرواد بالطريقة التي يشار بها الآن، ولم يكن لمة انفصال إجرائي يضعه أولئك بينهم وبين «الآخر الغربي»، يمكنهم في الأقل من إجراء حوار نقدي معه، إذ إن الفروض الأولية للتفكير الصحيح كانت مستمدة من الثقافة الغربية نفسها، وسؤال النقد بمعناه الشامل لم يكن مشاراً، على العكس كانت الدعوة للتوحيد مع الغرب، عند أولئك الرواد - وفي طلبتهم لطفي السيد وسلامة موسى وطه حسين - تعبر ضمناً عن إيمان مطلق بأن أسلوب التقدم الغربي هو الأسلوب الوحيد في الرقي والتطور، وأن تجربة الغرب يجب أن تحذى باعتبارها تجربة كونية، ولم يلتفت للشروط التاريخية، وجرى تجاوز للأساق الثقافية، واختزلت العلاقة بين «الشرق القريب» و«الغرب» إلى عملية تجريدية ذهنية، وما أن الغرب، قد أفلح في تحقيق تقدم مشهود لا يخلو حوله من ناحية علمية وصناعية وكل ما يتصل بهما، وذلك بعد أن تخلص من عبء التدخل الكنسي في مسار الحياة الاجتماعية، فالواجب به تضيء محاكاته في تجربته،

دون الاهتمام بالشروط المباشرة التي احتضنت تلك التجربة. لقد تم تجريد الغرب من بعده التاريخي المباشر، وهو بالضبط ما حققته المركزية الغربية، وتبعاً للكيفيات التي أنتج بها الغرب بدفع من تلك المركزية فهمه الرواد العرب - الذين وجدوا أن «التجديد» و«التحديث» إنما هما ضرورة تفرضها أولاً علاقة الشرق القريب المخصوصة بالغرب، وتقتضيها ثانياً حالة التخلف التي يغتبط فيها ذلك الشرق. كان هذا الشرق عالمياً عاملاً، وهو بأمر الحاجة لأن تخرقه حيوية العرب، لتوقظه من سباته، وتدرجه مرة أخرى في سياق الثقافة الغربية التي وجدت لها مكاناً «طبيعياً» منذ الإسكندر المقدوني. ودعماً لهذا التصور يحاول طه حسين في «مستقبل الثقافة في مصر» أن يبرهن على أن العلاقة الوثيقة بين «العقل المصري» و«العقل اليوناني» وعلى «شدة اتصال مصر باليونان في القديم» وعلى «تشابه الإسلام والمسيحية في علاقتهما بالفلسفة» وعلى أن «العقل الإسلامي كالعقل الأوروبي» وعلى التماثل في طرز الحياة المصرية والأوروبية، بحيث يكرس دعوته لقضية مهمة وأساسية، وهي «أن نمحو من قلوب المصريين الخرافاً وجماعات هذا الوهم الأثم الشنيع الذي يهوى لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوروبي» وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوروبية، ومنحروا عقولاً غير العقول الأوروبية» (٧٦). وعلى هذا، فإنه ينبغي أن «تتعلم كما يتعلم الأوروبي» ونشعر كما يشعر الأوروبي، لنحكم كما يحكم الأوروبي ثم لنحصل كما يحصل الأوروبي، ونصرف الحياة كما يصرفها». وعلة ذلك أن مصر كانت «دالماً جزءاً من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها» وإيمانه، بأن ثقافة الشرق القريب جزء لا يتجزأ من حضارة الغرب، منذ أصولها الإغريقية إلى العصر الحديث، تجعله يتبنى مبدأ «المقايسة» ليثبت أن الثقافة العربية الإسلامية استمدت مبادئها الفكرية والدينية والسياسية من تلك الحضارة، فاستناداً إلى الشاعر الفرنسي بول فاليري، فإن «العقل الأوروبي» يرد إلى عناصر ثلاثة: حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرومان وما فيها من سياسة وفقه، والمسيحية وما فيها من «دعوة إلى الخير وحث على الإحسان». وعلى هذا، فإن الحضارة الأوروبية الحديثة

إني أعتقد أنه يكاد يكون مؤكداً أن الفكر العثمانيين لو لم يوقعوا سير الحركة العقلية في مصر مدة طويلة لكان الذهن المصري من تلقاء نفسه ملائماً للأدهان الأوروبية في العصر الحديث - ولاستطاع أن يتأثر - بل أن يقدم - قسطه من الرقي العام للحضارة. لكن سيادة الترك كانت عقبة كؤوداً في سبيل ذلك التقدم. فقامت مصر بينما خطت أوروبا خطوات كبيرة. ولم تستيقظ إلا بتأثير الحملة البونابارتية المباركة، فنهضت واحشكت بالأوروبيين الذين غدوا أسلافها، وإلى أعتقد بتمتعي اليقين أن تأثير أوروبا، وفي مقدمتها فرنسا، سيميد إلى الذهن المصري كل قوة وعصبه الماضيين^(٩).

نقوم بالمقابلة في فكر طه حسين على نوع من «القراءة» لتاريخ الغرب الذي يراه خطأ متصلاً صاعداً يبدأ من اليونان فالرومان فالمصر الوسط وصولاً إلى العصر الحديث. وبما أن مصر والشرق القريب متصلان بذلك التاريخ، فنبغي قراءتهما في ضوءه أولاً، وبمجموعهما فيه ثانياً. فالغرب والشرق القريب يتجهان إلى أصل شائد تبتق فجأة في الجزر اليونانية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وأمكن للإسكندر أن ينشر شفرات من ذلك الأصل في الشرق القريب. وبذلك فالأصل واحد، وإذا كانت «صروف الدهر» قد فترت بين فروع ذلك الأصل، فقد آن الأوان لإعادة الوحدة بينهما. هذه القراءة ستعيد إنتاج وقائع التاريخ طبقاً لمقاصدها. فالفتح الروماني للشرق، ليس غايته أبداً السيطرة على الشرق، إنما غايته «مزج الشعوب» وإزالة الفروق الجنسية بين الناس واستخلاص «شعب واحد». والإسكندر ليس فاعلاً للأرض، إنما هو «فاعح للعقل»، ولم يكن أبداً «صاحب حرب وقهر وغلب» إنما هو «صاحب مودة ومحبة، وإخاء وتسوية بين الناس» وبما أن أوروبا قد أدركت ماضيها، وفهت أصولها الإغريقية - الرومانية - وتمثلت كل شيء في تاريخها القديم، فخطت في سلم التقدم، فإن مجاراتها، بالكشف عن الأصل ذاته في ثقافتها هو الوسيلة لمجاراتها.

شديدة الصلة بمصادرها الإغريقية والرومانية والمسيحية. وهنا يتدخل طه حسين قائلاً: لو أردنا أن نحلل العقل الإسلامي في مصر والشرق القريب، أفترأه يتحلل إلى شيء آخر غير هذه العناصر التي انتهت إليها تحليل بول، فاليري؟

ويستطرد بعد ذلك ليبرهن على المماثلة بين الاثنين:

خذ نتائج العقل الإسلامي كلها، فتراها تتحلل إلى هذه الآثار الأدبية والفلسفية والفنية، التي مهما تكن مشخصاتها فهي متصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وإلى هذه السياسة والفقه اللذين مهما يكن أمرهما، فهما متصلان أشد الاتصال بما كان للرومان من سياسة وفقه، وإلى هذا الدين الإسلامي الكريم، وما يدعو إليه من خير، ويحث عليه من إحسان، ومهما يقل القائلون، فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متحمساً ومصدقاً للشعائر والإنجيل.

وعلى هذا، تظهر النتيجة الآتية، وهي أنه «مهما نبحت» ومهما نستقص، فلن نجد ما يحملنا على أن نقبل أن بين العقل الأوروبي والعقل المصري فرقاً جوهرياً. فإذا كانت هذه هي النتيجة، فليس أمامنا إلا أن نتصل بأوروبا «حتى نصبح جزءاً منها لفظاً ومعنى وحقيقة وشكلاً». وليس لنا أن نمتلك مقومات الحياة بدون ذلك الإدماج الكلي، بحيث «نشر الأوروبي بأننا نرى الأشياء كما يراها، ونقوم الأشياء كما يقومها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها»^(١٠).

إن المقابلة بين «أوروبا» و«مصر» متجذرة في وعي طه حسين، وما حصل أن مصر تخلقت عن نظيرتها، لأسباب خارجة عن إرادتها، ولأسباب خارجة عن إرادتها أيضاً أمكن إعادتها إلى القضاء ذاته الذي يجمعها بأوروبا. في المرة الأولى تدخل العامل «العثماني» ليفصل بينهما، وفي الثانية تدخلت «الحملة الفرنسية المباركة» لتوصل ما انقطع. وهو يؤكد هذا في خاتمة أطروحته عن «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» التي أجزاها في فرنسا عام ١٩١٧ فيقول:

يوصفه «قائد فكر، قبل كل شيء، وبعد كل شيء وفوق كل شيء»، وإليك تفصيل هذا الحكم:

عد إلى الفلسفة اليونانية التي ازدهرت في القرنين الخامس والرابع قبل المسيح، التي انتهت بإفساد النظم السياسية اليونانية، ولم توفق لإيجاد نظم جديدة تخلفها، عد إلى هذه الفلسفة تجددها كانت تطمح، قبل كل شيء وبدون أن تشعر، إلى توحيد العقل الإنساني والأخذ بنظام واحد في التصور والتفكير والحكم. ولم يكن يد إذا انتصرت هذه الفلسفة من أن تتقارب الشعوب وتتماون على توحيد الحضارة وترقيتها، وعلى إيجاد نوع إنساني متحد الغاية متشابه الوسائل في مساعيها، ولكن ما السبيل إلى انتصار هذه الفلسفة؟ ما الوسيلة إلى تحقيق غايتها هذه؟ أما الدعوة والنشر فما كان من شأنهما أن يضمنا هذا النصر، ولا أن يحققا هذه الغاية، فكيف تصور انتشار فلسفة اليونان في البلاد الشرقية، ردة مسعتهم في هذه البلاد، إذا لم يمهّد لذلك بإزالة العروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين اليونان وغيرهم من الشعوب؟ مهم الإسكندر هذا وجدّ به، فوق به،

أخضع العالم القديم المتحضّر كله لسلطان واحد، وأزال بين شعوبه الفروق... وأتاح للأدب اليونانية والفلسفة اليونانية أن تتغلغلا في أعماق الشرق، وتؤثرا في نفوس الشرقيين، وتصيماها بالصيغة اليونانية التي كانت قد أعدت من قبل لتكون صيغة عامة خالدة للمثل الإنساني كله بل لم يكتف الإسكندر بإزالة هذه العروق السياسية وانخضاع العالم القديم كله لسلطان واحد، وإنما طمع في شيء آخر أبعد مدى وأعسر تناولا، طمع في إزالة الفروق الجنسية بين الناس، ولم يكتف بخلط الشعوب بعضها ببعض، بل أراد أن يمزجها ويستخلص منها شعباً واحداً، انظر إليه حين استقر بابل، وقد أخذ في هذا

في كتابه «قادة الفكر» يلح كثيراً على ضرورة الأخذ بالتصور القائل بالمحاكاة بين الشرق والغرب وأوروبا، متطابقاً من قراءة امتثالية لكل ما شاع في المناهج التاريخية التي تقوم على أساس أن تاريخ الغرب عبارة عن وحدة متماسكة ومطرودة من الأحداث، وبأنه - ومعها التاريخ الإنساني - محكوم بغالية نقوده إلى نهاية محددة. والمطابقة بين الشرطين التاريخيين للغرب والشرق القريب مهمة بالنسبة إلى طه حسين، وهو يعبر عن ذلك قائلاً: إن الأوروبيين اتخذوا للقاعدة الآتية في حياتهم.

وهي أن ليس إلى فهم الحياة الحديثة على اختلاف وجوهها من سبيل إلا إذا فهمت مصادرها الأولى، ومصادرها الأولى هي الحياة اليونانية من جهة والرومانية من جهة أخرى، أو قل هي الحياة اليونانية، لأن حياة الرومان كانت في أكثر وجوهها متأثرة بالحياة اليونانية

ونقود هذه المقدمة إلى ما يلي: «إذا كنا قد أخذنا في هذا العصر الحديث نسلك سبيل الأوروبيين، لا في حياتنا العقلية وحدها، بل في حياتنا العملية على اختلاف فروعها، فليس لنا بد من أن نسلك سبيل الأوروبيين في هذه الحياة التي استعمرناها. أقول: إننا أخذنا في هذا العصر الحديث نسلك السبيل الأوروبية في جميع فروع الحياة، وبمثل عن حياتنا القديمة عدولاً يوشك أن يكون تاماً...» ما أحسب أننا نكتفي من هذه الحياة بتقليد القردة، وإنما أعلم أننا نريد أن نتخذها حياة لنا من فهم وبصيرة، ولأن فلنصنعها قبل كل شيء، ولتين إذا كان الأمر كذلك - كيف كانت حالة الفكر في تلك العصور اليونانية الخاصة^(١٠٦).

ويستطع هنا، أنه يريد تفسير الأمر الآتي وهو: بما أن مصادرها الثقافية نحن والغرب واحدة، وهي «الحياة اليونانية»، فليس أمامنا نحن ألا تمثل تلك الحياة أيضاً. وهذا الفهم الذي يفتقر «الحياة اليونانية» إلى فعالية عقلية خالدة مجردة عن التاريخ، يجعله لا يرى في تلك الحياة إلا ما يرغب به هو، إلى درجة يصبح فيه أحد أكثر الأحداث خلاقية، وهو فتح الإسكندر للشرق، ممارسة عقلية شفاقة لا نظير لها. فالإسكندر يظل الفتح الروماني يظهر في خطاب طه حسين

المرج بالفصل، فبدأ بزواج بين اليونانيين والمقدونيين من جهة والفرس من جهة أخرى، حتى لقد أحدث في يوم واحد عشرة آلاف من هذه المزاوجة، وأنفق في تشجيع هذه الحركة أموالاً ضخمة، وجعل نفسه وزعماء جيشه قدوة لعامة الجيش، بل لم يكتف بهذا، إنما أزمع إحداث حركة عامة، وأراد أن ينقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان، وطبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس، ولا يريد بذلك كله إلا مزج الشعوب، وإزالة ما بينها من الفروق الجنسية، ولكن الموت عاجله قبل أن يبدأ في هذه التجربة التي لو تمت لغيرت وجه الأرض، ولحولت سير التاريخ.

ويضيف طه حسين:

إن الإسكندر لم يكن يريد بالفتح أن يفتح الأرض وحدها، إنما كان يريد أن يفتح معها العقل، بل قل: إنه إنما كان يفتح لأرض تمهيداً لهذا الفتح العقلي، بل لا تسعمل كلمة الفتح، فلم يكن الإسكندر فاعلاً بالمعنى الذي فهمته الأجيال المختلفة، لم يكن صاحب حرب وقهر وغلب، وإنما كان صاحب مودة ومحبة وإخاء وتسوية بين الناس^(١١).

لقد حرصنا على تثبيت هذا النص بكامله هنا، لأنه يكشف عن طبيعة قراءة طه حسين للماضي الذي اعتبره الغرب أصلاً من أصوله. فهو يقصى أحداثاً جوهرية، ويستبعد نتائج محققة، ويستبدلها باصطناع تاريخ شفاف، كأن وقائمه نمت في الأثير، وهو في الوقت نفسه يسكت عما هو أساسي، ويتحدث عما هو هامشي، ويخلق على مسار التاريخ بدءاً لا يأخذ في الاعتبار محركاته ومحدداته وموجهاته، وكل ذلك ليصوغ رسالة أخلاقية خالدة كان الغرب ومازال ينهض بها، حسب تصور طه حسين، وبني وحدة العالم في فضاء عقلائي يقود إلى تقدم وتطور دائمين، إن الغرب ذو طابع كوني برسائله الأخلاقية منذ الإسكندر فلم لا يكون الآن كذلك! إنه بحسب هذا التصور بمعنى بمشروع الإسكندر،

ليس هذه المرة في الشرق، إنما في العالم بأجمعه، يحطم الكيانات السياسية، ويهدم التشكيلات الاجتماعية، ويقوِّص الأنساق الثقافية، لأن وجود تلك الكيانات والتشكيلات والأنساق يحول دون حضور الفكر الغربي الخالد الذي يستمد شرعيته من اليونان. فالقرب ذو مشروع إنساني شامل منذ البداية. هذه باختصار، شاهد هي رسالة «الرجل الأبيض». إنه، واقعاً شعار الكونية، يستأثر بكل شيء، إن طه حسين، لم يقل أبداً إن تلك الفلسفة اليونانية الساعية إلى «توحيد العقل الإنساني» إنما استقرت على هيئة مفاهيم مجردة يتناولها صفوة من اليونانيين أنفسهم، بمعزل عن الحركة الشاملة للحياة، وهي في نهاية المطاف لم تعالج إلا عمومياً ذهنية غاية في التجريد، ولم يقل إن عملية المزج بين الشعوب التي أثار إليها، إنما هي اغتصاب شامل لعشرة آلاف سبة منققة من قبل عشرة آلاف جندي روماني، وإذا كان الإسكندر، حسب طه حسين، قد جعل نفسه وزعماء جيشه قدوة، فإنما لأنه استأثر لنفسه ولقواد جيشه بالأميرات، ولم يكن يريد بنيه في نقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان، إلا قلع على التمرکز القوي في فارس وإعادة توطينها في أماكن نائية للسيطرة عليها، وهي ممارسة شاعت بعد الإسكندر، فاقتلعت مجموعات عرقية كثيرة من أوطانها واستبعدت إلى مناطق بعيدة، أما ما عبر عنه بأنه نقل «طبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس» فهو لا يعدو أحد احتمالين، نفي من يعارضه، أو منح الرومانيين امتياز السيطرة على المشرق واستيطانه. وما حصل بعد ذلك يبرهن على خطأ تفسير طه حسين، فقد تقاسم قواد الإسكندر تلك البلاد المفتوحة، وعُدت إلى قرون طويلة بملكيات رومانية. إلى ذلك، فإن قراءة طه حسين المشبعة بالموجه الغربي المتمركز حول ذاته، تسوغ نشر الفكر بقوة السلاح، فتجعل منه «إيديولوجياً» مرتبطة بغايات وأهداف معينة، فحسب هذا المنظور لا يمكن لفلسفة هادفة إلى «توحيد العقل الإنساني» وساعية إلى إيجاد «نوع إنساني متحد القاية»، متشابهة الوسائل أن تتشرب بـ «الدعوة» في ذلك المشرق الغارق في انحساره وسكونه، فلا بد والحال هذه من إزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية، أي القضاء على

الإسكندرية وينبئ علينا أن نزل دلالة «يقهر فارس» ويملك بابل» و«طغى» و«تجبر» و«رغبته بأن يؤله ويعد في سياق الحكم الذي يصدره طه حسين» لتكشف لنا الصورة المناقضة لما ظهر عليه في قادة الفكر.

ومادامنا معنيين هنا بقراءة طه حسين، وآلياتها، وتناقضاتها فمن المفيد القول إن ذلك التناقض لم يقتصر على حالة الإسكندرية، فكل قراءة لا تتوفر على شروط موضوعية تصل إليها بواسطة التصنيف والتحليل والاستطاق، تجد نفسها في عضم تناقضات مستمرة. لأنها في كل مرة تريد أن تصل إلى «الحقيقة» بطريقة غير مؤهلة لتثبيت تصور متجانس للمقروء، ولهذا تتدافع فروضها وتناقضها، وتتقاطع بحيث تنفى ما تبنته وتثبت ما تنفيه، فلأن قراءة طه حسين للصوروت الإغريقية تمت في ضوء موجهات إيديولوجية اشاعتها أساساً فلسفة القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فإن تلك القراءة تندرج في ولاء للمناخ الذي أشاعته تلك الفلسفة، فمعروف أن تاريخ الفلسفة الغربية الحديث ينفي - في معظمه - الأصول الشرقية للفكر الإغريقي، ويقتصر ذلك على ممارسات عملية تنفرد إلى البعد الطوري، وعليه فالفلسفة الإغريقية ظهرت على غير مثال، دفعت بها إلى الوجود القدرة التأملية الخاصة عند الشعب اليوناني، وعلى هذا فهي ليست مدينة لغيرها، إنما هي خلق وإبداع خاص. وما إن يصار إلى تقييد الفلسفة الإغريقية إلا يصر بالمقابل إلى دمج «الفلسفة الشرقية» بشئ الصفات الدونية، منها عدم الاصطلاح عليها بـ «فلسفة» إنما «فكر شرقي» ملتبس بالتأملات الدينية المدهشة التي لا ينتظمها إطار نظري تجريدي. ويلاحظ أن طه حسين يمثل تماماً لهذه القراءة، وسرعان ما يغصى به ذلك إلى التافس، والنتائج المتعارضة، ففي كتاب «قادة الفكر» الذي أشرنا إليه من قبل، يقلل من أهمية الأثر المشرقي في الفلسفة اليونانية، محتذياً حذو تاريخ الفلسفة العربية، فالإيونانيون (لم يأخذوا عن الشرقيين) شيئاً يذكره، فـ «لئن كان البابليون قد رصدوا السجوم ووصلوا من ذلك إلى نتائج قيمة، فهم لم يعضوا علم الفلك، وإنما هذا العلم اليوناني لم ينشأ عن النتائج البابلية، وإنما نشأ عن البحث اليوناني والفلسفة اليونانية، ولئن كان المصريون هم

الكليات والتشكيلات القائمة. هنا، يظهر الإسكندرية بوصفه بطلاً أدرك معنى الرسالة التي ينبئ عليه القيام بها، لقد أعرض العالم القديم المتحضر كله لسلطان واحد، فأناح بذلك للثقافة اليونانية أن تتغلغل في المشرق، وتوطئ المشرقين من سبائهم، فاصطبغوا بالصيغة اليونانية. فإذا كان الأمر كذلك، فلا بعد فاتحاً، بل ينبغي استبعاد هذه الكلمة، فقد كان قائداً فكرياً غاية دمج الأجناس في ظل ثقافة خالدة.

لقد انتزع طه حسين وقائع هامشية جداً، واصطنع سياقاً ثقافياً أدرج فيه الإسكندرية، فظهر حاملاً رسالة أخلاقية فريدة، لا مثيل لها، إلا رسالة الرجل الأبيض في العصر الحديث، أقصى تماماً الحروب الدموية القاسية بين اليونان وفارس وبين الرومان وفارس، وتناسى آثار تلك الحروب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، واختزل الصراع بأجمعه إلى رغبة الإسكندرية في فتح جسر يمشي من خلاله ممراً للثقافة الإغريقية إلى المشرق. ومن الواضح أن هذه القراءة تعبر على مسلمة نفقت في الغرب نفسه في كثير من الأوساط الفكرية والتاريخية، لأن ألبها تضعف نقوة التمسك بأسباب الوقائع ودوافع الأحداث، وهي آليات مرتبطة بنوع من التفكير الرغوي الاعتزالي الذي يندفع في إضفاء مسوغات بسبب من قصور واضح في الحفر النقدي الدائم المكون بالسؤال، وجمع الأسباب وعرضها، دون التورط بأحكام ذاتية تجزئية لأن هذه الأحكام سرعان ما تنقض نفسها بنفسها، فطه حين نفسه، فيما يخص موضوع الإسكندرية كان قد ركب للإسكندرية صورة مناقضة في مقدمته لكتاب أرسطو (نظام الأثينيين) الذي أصدره مترجماً عام ١٩٢١، وذلك قبل سنوات قليلة من الصورة الأخلاذة التي ركبها له في كتاب «قادة الفكر» الصادر في عام ١٩٢٥. فقد قال بأنه:

لم يكده يقهر الفرس، ويملك بابل وغيرها من المدن الشرقية المقدسة حتى طغى وتجبر وراودته أحلام لأن يكون ملكاً شرقياً، وسلك في ذلك سبل ملوك الشرق من المصريين والفرس، فأراد أن يمد وأن يتخذ إلهاً^(١٢).

ومع أن طه حسين يمر بسرعة على موضوع «الدمج العرقي»، إلا أنه يتجاوز سرعة إلى قضية الغرور والطغيان عند

الذين وضموا علم الهندسة، وإنما اليونان هم الذين ابتكروا ابتكاراً وهذا يعود إلى أن اليونانيين يختلفون عن الشرقيين تماماً، في أنهم:

أوجدوا المذاهب الفلسفية المختلفة التي حاولت منذ القرن السادس قبل المسيح فهم الكون وتفسيره وتعليله، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة، فلسفة ما بعد الطبيعة، وما نشأ عنها من أنواع البحث التي نظمت العقل الإنساني، ولا تزال تنظمه إلى الآن، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة الأخلاقية التي أنشأت علم الأخلاق والتي لم يعرفها العالم القديم من قبل.

وهذا التفريق المبدئي سيكون مقدمة نقود طه حسين إلى الاستئثار للفكرة القائلة باختلاف طبائع الشعوب، وتمايزاتها العقلية والإدراكية والعرقية، فيقول:

يجب أن نلاحظ أن العقل الإنساني ظهر في مصر القديمة بـ مظهرين مختلفين: أحدهما يوناني خالص، وهو الذي انتصر، وهو الذي سيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخَر شرقي انهزم مرات أمام المظهر اليوناني، وهو الآن يلقي السلاح ويسلم للمظهر اليوناني سلباً

ثم يصل إلى تثبيت الفوارق الأساسية بينهما:

بينما نجد العقل اليوناني يسلك في فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفي الذي نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطاطاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وهيجل وسبره نجد العقل الشرقي يذهب مذهباً دينياً قائماً في فهم الطبيعة وتفسيرها: خضوع للكهان في عصوره الأولى، وللديانات السماوية في عصوره الراقية، وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليوناني العربي بالفلاسفة^(١٣)

ينتهي طه حسين، إذن، إلى تثبيت التمايز القائم على التفاضل، فالعقل اليوناني كونه إنسانياً يسلك في فهم الطبيعة سلوكاً عقلياً، فقد ظفر بالسبره وسيطر على العالم،

أما العقل الشرقي فهو عقل ديني، تأملي، اعتباري، يقنع بالظواهر، ولا يبحث في عللها وأسبابها، ومن ثم فقد انهزم. ومن بين أطراف هذه الموازنة، تبتثق شروط المقايسة التي ترتب شأنها في سياق نقافي يجعل العقل هو الحكم النهائي: العقل الشرقي تتكون ماهيته من المادة الدينية، فيما تكون المادة الفلسفية هي ماهية العقل اليوناني. وعلى هذا، فالشرق مصدر الإنهامات والنبوءات، فيما الغرب منبع الفلسفة والعلم، للشرق مهد الأنبياء والرسل والكهان، أما الغرب فوطن الفلاسفة والعلماء والباحثين. وفي كل هذا، فإن طه حسين يمثل تماماً لشروط القراءة المتمركزة على ذاتها، التي أنتجها فكر حديث في الغرب، خلط على الثقافات سمات نهائية، وصفات ثابتة، وركب للشرق صورة متخيلة مشبعة بالسكون والخيول والتأمل والاعتبار، وللغرب صورة متخيلة تملو بالحركة والحيوية والبحث والاستنتاج، واستبعد الشروط النوعية للتجارب الثقافية، وتعامل مع غرب مطلق وشرق مطلق، جاعلاً التعارض سداً متيناً بين الاثنين، استناداً إلى القول بالتضاد في الطبع والفكر والعرق. وضمن هذا الأفق العام للتصور تخرج قراءة طه حسين. ولكن سرعان ما تتناقض النتيجة التي يصل إليها مع نتيجة مختلفة تماماً، بل ومضادة، وذلك حول الموضوع نفسه، وفي المصدر نفسه. فحينما يقرر في الصفحات الأولى من ككتاب (قادة الفكر) ذلك التمايز بين العقلين اليوناني والشرقي، معطياً أفضلية للأول الذي انتصر وسيطر، فإنه في الصفحات الأخيرة من الكتاب ينتهي إلى نتيجة معاكسة، ويقرر أنه:

ليس هناك علم شرقي وعلم غربي، وليست هناك فلسفة شرقية يعجز الغربي عن فهمها، ولا فلسفة غربية يقصر الشرقي عن إساغتها، كل ذلك أثر من آثار الإسكندر، فهو الذي قارب بين الشرق والغرب، ومزج العقل الشرقي بالعقل الغربي^(١٤).

نقود هذه القراءة إلى سلسلة مطردة من التناقضات في الأحكام، تجددها كثيراً عند طه حسين، لأن جانباً من بحثه الفكري والتقدي يقوم على مبدأ «المقايسة» ففي قضية الشك في الشعر الجاهلي، وهي واحدة من أشهر القضايا التي أثارها في تاريخ الأدب العربي، تجد أنه «يقاس» بين مرحلة

ونتهى إلى القول بمقتضى أن البحث الفنى واللغوى يفضى بنا:
إلى أن الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس أو
الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين،
لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون
لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأدب قبل
أن يظهر القرآن^(١٦).

من الواضح أن سياقات القراءة تتضارب عند طه حسين
فتؤدى إلى تعارض فى النتائج، فافتراض التناظر بين المرحلتين
البدويتين عند اليونان والعرب، قاده إلى سلسلة من النتائج
وهى: وجود شعراء يونان وعرب يمثلون هاتين المرحلتين،
وشعرهم هو بذور التطورات الأدبية والفكرية اللاحقة عند كل
من الأمتين، وبما أن تاريخ الفلسفة الغربية استدرج أن بعض
التأملات الفلسفية اليونانية وجدت فى صلاحهم هوميروس -
وفى بعض فى أشعار هزود - فإن مقياس التناظر لابد أن
يطرد، فيكون شعر امرئ القيس والنايفة والأعشى وزهير مثلاً
لروح المرحلة البدوية فى العصر الجاهلى عند العرب، وعليه
تبنى الأدب والفكر فيما بعد فى القرون اللاحقة. وهذا
يرمى على وجود ذلك الشعر القديم. ولكن هذه التوصلات
تستلزم سياقاً قراءة ثانية، تنطلق هذه المرة من منظور الشك.

فيما أن الأدب مرآة لعصره، حسب المناهج التاريخية
والاجتماعية التى أخذ بها طه حسين فى بحثه - وهو
موضوع منعدود إليه فيما بعد - وأن قراءته الشعر الجاهلى لم
تثبت حصوراً لروح العصر فى ذلك الشعر، فإتته بدل
التشكيك بالقراءة ذاتها وإمكاناتها ووسائلها ومنطلقاتها
وموجهاتها، ذهب إلى الشك فى الشعر نفسه، وبعض الشعراء
أيضاً. وهناء يعود إلى «المقايضة لدعم حجته، فالشك فى
الشعر الجاهلى مشروع لأن الشك طال من قبل أدب اليونان
والرومان، فليست:

الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالاً
وحمل على قدمائهم كذباً وزوراً، وإنما انتحل
الشعر فى الأمة اليونانية والرومانية من قبل، وحمل
على القدماء من شعرائها، واتخذ به الناس آمناً
له، ونشأت من هذا الانخداع والإيمان سنة أدبية

البداوة اليونانية ومرحلة البداوة العربية، وذلك فى كتاب «قادة
الفكر»، فيما أن بداوة اليونان الشعرية تجلت فى شعر
«هوميروس» وتخلقاته، وعليها قامت فلسفة «سقراط»
و«أرسطاطليس» وأدب «إسكولوس» و«سوفوكليس»، فإن
البداوة العربية تجلت فى الشعر الذى سطر عليه «امرئ القيس»
والنايفة والأعشى وزهير وغيرهم من هؤلاء الذين نبههم
أقدارهم، ولا نعرف لهم حقهم^(١٧) وهم الذين كانوا
بشعرهم وراء ما ظهر لاحقاً فى الحضارة العربية ومن العلماء
والعلماء وأغداد الرجال. قال شعراء الأوائل عند اليونان والعرب
هم الذين وضعوا أولى إمكانات الفكر، وعلى جهودهم قامت
فيما بعد إنجازات الأدباء والعلماء والمفكرين. ولكن طه
حسين، فى كتاب «فى الشعر الجاهلى» الذى صدر بعد سنة
واحدة من كتاب «قادة الفكر» والذى تضمن حكم مماثلة
بين شعراء الجاهلية وشعراء الإغريق، باعتبارهم يمثلين نغمة
البداوة عند الأمتين العربية والإغريقية، يقوم ليس بإنكار قصور
شعرهم عن تمثيل المرحلة الجاهلية، إنما يكر ذلك الشعر،
ويكر وجود بعض الشعراء وعلى رأسهم امرئ القيس الذى
وضعه فى «قادة الفكر» على رأس قائمة الشعراء الذين
نبههم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم. يقول طه حسين:

إن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليس من
الجاهلية فى شيء، وإنما هى متحلة مختلطة بعد
ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة
المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة
الجاهليين ولا أكاد أشك فى أن ما بقى من
الشعر الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً
ولا يدل على شيء، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى
استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر
الجاهلى.

ويضيف مقررأ النتيجة الآتية التى تعارض ما سبق أن أكدته:

إن ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفه أو
ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء فى شيء،
وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب أو
صناعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع
المفسرين والمحدثين والمتكلمين.

وصيف:

نحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى^(١٢٠).

وبغض النظر عن مضمون هذا القول الذي ليس من شأننا مناقشته هنا، فإن الإقرار والتأكيد على تاريخية القرآن، والتشكيك في صحة أحد أعباره الأساسية، يظهر التناقض في المنهجية التي ترصد إثبات شيء ما، لكنها تتورط في سلسلة من التناقضات، ويبدو لنا أن أمر الشك في إبراهيم وإسماعيل وتأسيس الكعبة، كما ورد عند طه حسين مرجعه إلى غايلية مبدأ «المقايضة» في فكره الذي أوردنا تجليات متعددة له. فما أن ينتهي من تثبيت ذلك الحكم، إلا وتظهر المقايضة بين القرشيين والرومانيين، فإذا كان الرومان قد اصطنعوا أسطورة مؤداها أن «باينياس بن براهيم» صاحب طروادة، هو الذي بنى «روما» فما المانع من أن يصطنع القرشيون أسطورة مماثلة، تقول بهجرة إبراهيم، وقيام ابنه إسماعيل ببناء «الكعبة» في قلب مكة ولورود نص ما يقول:

ليس ما يمنع قرشياً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تصيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما من قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنتها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بابينياس بن براهيم صاحب طروادة.

وبخلص إلى أن «أمر هذه القصة إذن واضح، فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستعملها الإسلام لسبب ديني، وقبلتها مكة لسبب ديني وسياسي»^(١٢١).

يكشف مبدأ «المقايضة» في خطاب طه حسين عن آلية تشتغل ضمن نظام شبه ثابت. فما إن تطرح قضية ما في الأدب والفكر، إلا ويصار البحث عن نظير لها في الفكر الغربي، سواء كان حديثاً أو قديماً. وتجري مضاهاة ومقارنة بين الموضوعين، ويصار إلى تثبيت القضية أو نفيها في ضوء ثبات أو نفي القضية الأخرى. فكل شيء يقرر صوابه بمقدار

توارثها الناس مطلعين إليها، حتى كان العصر الحديث، وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً^(١٢٢).

قضية الشك في الشعر الجاهلي التي وقفنا على جانب من الأسباب التي دفعت بها، متصلة أشد الاتصال بمبدأ «المقايضة». ومع أن هذا المبدأ يظهر في خلفية القضية، إلا أنه يمارس فاعلية في ترتيبها. وهنا مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام شبكة متداخلة من التعارضات. فمن المعلوم أن طه حسين نقى صحة الشعر الجاهلي استناداً إلى تنبيه رؤية منهجية تقول بأن روح العصر وطبيعته تنعكس في الأدب الذي يظهر فيه، ولما وجد غياباً لروح العصر للجاهلي في الشعر المنسوب إليه، حكم بأنه موضوع ومحول. ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحد، وهنا تبدأ القضية المتصلة بموضوعنا، فيما أن الشعر الجاهلي موضوع لا يعتد به بوصفه وثيقة معبرة عن جملة الأنساق الثقافية والاجتماعية والدينية لذلك العصر، فلابد من البحث عن تلك الأنساق في نهج آخر، وهو القرآن الذي هو «أصدق مرة للعصر الجاهلي»، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه^(١٢٣). وهو عند طه حسين نص تاريخي «فالتصوص التاريخي الصحيحة يتبدى بالقرآن»، وهو وحده النص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره متخضاً للعصر الذي تلى فيه^(١٢٤)، ويعرض أمثلة على أمانة القرآن في التعبير عن حياة العرب، وتوثيق الجوانب الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية، ويعد أن ينتهي من إثبات الموثوقية التاريخية للقرآن بوصفه مرجعية شاملة للعصر الجاهلي، يهدم هذا الحكم فجأة في قضية شهيرة وجدت في القرآن مكانة مهمة، وهي قضية الوجود التاريخي لإبراهيم وإسماعيل، يقول:

للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثباتهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المستعرة.

منذ طائيس في القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن العشرين، ولم يتمكن من إدراك تناقضاته وإكراهاته، وبخاصة الغرب الحديث الذي اشتبك اشتباكاً مزعجاً، مرة مع نفسه *
ظهور النزعات النقدية التي تعارض القول بوجود غرب صاف متعال على الشرط التاريخي له، ومرة مع غيره، وذلك حينما تورط لأسباب ثقافية واقتصادية ودينية إلى السيطرة على العالم، وتهديم البنى الاجتماعية والثقافية في أكثر من مكان. إن كل هذا لم يلحظه طه حسين، فقدّم بذلك قراءة اختزالية للغرب على أنه حامل مشعل التحديث والتجديد والعقلانية والتنوير، وفي هذا تتدخل ثنائية الإقصاء والاستبعاد من جانب، والاستحواد من جانب آخر، فيصار إلى طمس كل الملامات والإكراهات واستبعادها وإحضار الجوانب المضيفة. وكل ذلك يحصل حينما يدرب المنظر النقدي ويمتثل القارئ للمضمون الإيديولوجي للمقروء، وفي حالة طه حسين، فإنه، كما يتوصل إلى ذلك عزيز العظمة، لم يأخذ في الاعتبار الموارد المعملية في التاريخ بين الغرب والشرق - وبخاصة مصر التي ربطها بنسب ثقافي يعود إلى اليونان - فقدّم جعل الترقى استواء الشرق غرباً، واعتبر الشرق فؤاداً حاضراً، والغرب مستقبلاً خائفاً، وذلك لأنه أقام رؤيته على أساس تجاوز تاريخ الغرب وتاريخيته، دون النظر إلى تمايزاته الفعلية، فنظر إلى الغرب على أنه حقيقة كونه^{٢٢}.

يحتفى طه حسين بالموجه الغربي، وفي مقدمته لكتاب «ناليو» عن (تاريخ الأدب العربي) الذي نشر في عام ١٩٥٤، يحرص أن يقدم نوعاً من التاريخ لمرحلة تكونه الفكرى المبكر في نهاية العقد الأول من القرن العشرين. وبذلك يسترجع أحداثاً مصى عليها قراءة نصف قرن. وفي هذه المقدمة الاحتفالية تظهر الملامات الأولى مع الفكر الغربي، وهي علامات يمكن وصفها بـ «الصدمة الأولى» التي أحدثتها دروس «ناليو» في نفسه. ومن الغريب أن فكرة المقارنة القائمة على التفاضل تظهر باعتبارها المعيار الفاعل هنا بين ضريين من الممارسة الفكرية: الثقافة الغربية والثقافة الشرقية.

يقارن طه حسين بين دروس المستشرق «ناليو» ودروس «المرصفي»، فدروس المرصفي كانت ترد إلى «حياة الطلاب

مناظرته لما هو يوناني أو روماني أو أوروبي سواء كان ذلك في قضية البحث الأدبي والفكرى والتاريخي أو في قضية التعليم والتربية - (ومستقبل الثقافة في مصر) بحثاً بأدلة حول هذا الموضوع - أو في القضايا الاجتماعية والسياسية. ولا تقف قراءة طه حسين لموضوعاته عند حدود البحث عن المماثلة بين الموضوعات للشرق والغربية - وهو أمر ألقنا إليه من قبل - إنما تتجاوز ذلك إلى «الامتثالية». وثمة فرق لا يخفى بين «المساكلة» و«الامتثال». في الحالة الأولى يمكن أن يعنى البحث في أمر المقارنة بين الظواهر الفكرية والتاريخية، ودرسها وتحليلها، وتقديم تفسيراته بشأنها، وهو أمر شائع يتدرج في حقل الدراسات المقارنة بشتى أنواعها، أما الحالة الثانية فتتطلب من مبدأ «المقايضة» الذي تجعل فيه ظاهرة ما لها شرطها وخصوصيتها، تمتثل لأخرى مختلفة من ناحية الخصوصية والشرط. ليس هذا فحسب، إنما إسقاط تفسير وتعليل يتصلان بتلك الظاهرة على الظاهرة المدروسة، الأمر الذي يفرض نوعاً من امتثال الظواهر وأسبابها لظواهر أخرى لها أسبابها المختلفة. ومن الواضح أن طه حسين يقدم أكثر من برهان على هذه القضية، جاعلاً «المودج الغربي» هو المعيار الثابت في القياس. وينبغي، تبعاً لذلك «للمودج الشرقى» أن يمثل له، لكي تثبت شرعيته، ونقر نتائجه

تمزى قاعلية مبدأ «المقايضة» في فكر طه حسين إلى حضور الموجه الغربي في ثقافته، وربما يصح القول استبعاد ذلك الموجه، ولم يخف طه حسين ذلك الموجه، إنما كان يعتقد به، ويكبره، ويتباهى به، ويدعو إليه، ولا ضير في كل ذلك من ناحية المبدأ العام، فتدخل الثقافات وحواراتها وتفاعلاتها أمر مهم وأساسي في تشكيل الوعي النقدي، لكن الأمر الذي يختلف حوله الكثيرون، هو تحويل ذلك الموجه إلى «إيديولوجيا» تمارس دورها في ترتيب شؤون الفكر وتوصلاته من جهة، والدعوة إليه على أنه يمثل الحقيقة المطلقة والنهائية من جهة أخرى. وغالباً ما يحصل كل ذلك حينما يتم تجريد ذلك الموجه من أبعاده التاريخية، والإعلاء منه بوصفه نموذجاً صافياً وصحيحاً يمكن الإفادة منه في كل زمان ومكان. وواقع الحال، فإن طه حسين قد نظر إلى الغرب نظرة تجريدية، باعتباره مكوناً ثقافياً متجانساً ومتسقاً ومطرباً

النصي، وهو بحث سيؤدي إلى نتائج غاية في الالتباس. هذا التصور كان قد أخذ عن ناليو، وتشيع به فيما بعد.

أبدو المقارنة بين المرفضي وناليو غير منصفة، لأنها تصدر على المطلوب، فببطل أن يصف طه حسين بأكبر هذا وتأثير ذلك فإنه يدخلها في سياق مفاضلة تحمل أحكاماً مسبقة. فالمرفضي في سياق المقارنة يقتصر دوره على تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى المباشر للقراءة، أي إضاءة القراءة وتمثل الخصائص الأسلوبية والدلالية للنص الأدبي، أما ناليو فإن دوره يشمل تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى العميق، أي القراءة بوصفها استكشافاً واستنباطاً وسفراً غاية فلك عناصر المقروء، واستخلاص النظم الفكرية فيه بهدف تحويلها إلى علم يتفع به الآخرون. وهو أمر يتصل بما كنا قد أشرنا إليه من أن الأول «يرده إلى الماضي» والثاني «يدفع به إلى المستقبل». وهذا التصور المبكر يجعله يحسم الأمر: فمن نهاية المقد الأول من القرن العشرين سيصبح المشرقون بالنسبة إليه «الحجة القاطعة، ومثله الأعلى» (٢٥٥)، وهو يصف ذلك المؤثر الاستشراقي في «الأيام» بقوله: إن المشرقيين «ملكوا عليه أمره، واستأثروا بهواه» وبذا فقد

خرج من حياته الأولى عروجاً يوشك أن يكون ناماً لولا أنه يعيش بين زملائه من الأزهرين والدرعيين وطلاب مدرسة القضاء وجه النهار وشطراً من الليل، لكن عقله قد نأى عن بيئته هذه نأياً تاماً، وانفصل بأسنانه أولئك اتصالاً متيناً (٢٦٦).

ولا يمكن فهم هذه التأكيدات إلا على أنها نوع من الدعشة والانبهار بما كان يقوله المشرقون ويقررون، وهنا نقود الأسباب إلى نتائج محددة، فهم، بوصفهم طرفاً غاعلاً «ملكوا عليه أمره» واستأثروا بهواه، وهو بوصفه طرفاً متفعلاً «خرج من حياته الأولى» ونأى عن بيئته وانفصل بالمؤثر «اتصالاً تاماً». إن الذي انقطع من مؤثرها، وانفصل بمؤثر آخر هو «عقل» طه حسين. ويمكن اعتبار هذه اللحظة بمثابة الفاصلة الرمزية بين طريقتين من التفكير، وبها قطع طه حسين مرحلة التفكير في الثقافة العربية ليفكر هذه المرة بالثقافة الغربية، أي إنه جعل الثقافة موجهاً له في بحثه وتفكيره.

القدياء الذين كانوا يختلفون إلى العلماء في مساجد البصرة والكوفة وبغداد، أما دروس «ناليو» فكانت تدفع به إلى «حياة الطلاب الذين يختلفون إلى الجامعات في روما وباريس وغيرها من المدن الجامعية الكبرى» (٢٢٣). وبذلك كان محكوماً بتأنيته الارتداد إلى الماضي مع المرفضي، والاندفاع إلى المستقبل مع ناليو، ويمحق هذه الفكرة بقوله: «كنت أعيش مع الماضي البعيد وجه النهار، وأعيش مع الحاضر الأوروبي الحديث آخر النهار». ولا نرى الآن على وجه الدقة، إن كانت الصدفة هي التي جعلت دروس المرفضي في وجه النهار، ودروس ناليو في آخره، لكن من الواضح أن طه حسين رتب على ذلك معنى ثقافياً، فدروس آخر النهار هي الحاضر والخلاصة لكل شيء، إذ فيها تتمثل كل كشوفات الفكر والمعرفة، ومنها يمكن من أمر، فإن الالتباس يقع في تصوره للممارسة المنهجية. فمن المعلوم أنه سواء تلقى دروس على يد المرفضي أو ناليو، فإنه إنما ينحسب إلى «الماضي» بـ «طريقتين» مختلفتين، فهل لمة منهج يجر إلى «الماضي» وآخر يدفع إلى المستقبل؟ أم أن صلاحية الشاهد تقتصر في ضوء إجراءاتها وآلياتها في الاقتراب الصحيح والمنسب والفعل إلى موضوعاتها وصفاً وبحثاً وتحليلاً إن هذا الوعي الأولي بأمر «المنهج» سيظل لصيقاً بمكر طه حسين، إنه لا يرى في الشاهد الغربية إلا حاضراً، وبذا فهو يدمج بينها وحاضر الغرب، وهو أمر يفرغ المنهج من محتواه المعرفي، ويشح به «الإيديولوجيا».

إذا كان المرفضي، كما يقول طه حسين، «علمني كيف أقرأ النص العربي القديم، وكيف أتمثله في نفسي، وكيف أحاول محاكاته»، فإن ناليو «علمني كيف أستخدم الحقائق من ذلك النص، وكيف أأتم بيتها، وكيف أصوغها آخر الأمر علماً يقرؤه الناس، فيفهمونه ويجدون فيه شيئاً ذا بال» (٢٢٤). وأخيراً ترد أول إشارة إلى أنه على يد ناليو، قد تعلم «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه»، وفي ضوء تصوره بأن الأدب مرآة للواقع الذي ينتج فيه، يقوم بإنجاز كل دراساته اللاحقة، وكثير من أحكامه سيكون سببها البحث عن «المطابقة» بين «الواقع التاريخي» و«الواقع

اجتناب القارئ إليه، بحيث يشعر أنه مشارك في إنتاج الأفكار، واكتشاف الحقائق، إلا أنه يتدخل بحفية لتصحيح تصورات، بحيث يتوهم القارئ أنه هو الذي وصل إلى معرفة الحقيقة، وأن دور طه حسين اقتصر على تنظيم البراهين، ويعرف هذا الأسلوب القراطي بـ «منهج التوليد».

في الجملة الافتتاحية من كتاب «في الشعر الجاهلي» يصرح بجدة بحثه، وعدم إلح الناس لأمثاله: «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل»^(٢٢٨). وهو يتوقع، شأنه في ذلك شأن أي مجدد، أن يقابل بحثه بالسخط والإنكار وسوء الفهم، ولا ترد أية إشارة إلى أن هناك من مستقبله يترحاب:

أكاد ألق بأن فريقاً منهم سيقبونه ساخطين عليه،
وبأن فريقاً آخر سيزرونه أحراراً. ولكنني على
سخط أولئك وأزورهم هؤلاء أريد أن أضع هذا
البحث

ومن الواضح أن طه حسين، هنا، يتعامل مع «الآخرين» على أنهم كتلة مادية عامضة وجاهلة، ورافضة للجديد، وأنه هو فقط، في الطرف الآخر يملك «الحقيقة» متأهباً للإعلان عنها. وبعد أن كان قد احتزن الآخرين إلى مجموعة عازفة عن الحقيقة، تتدخل بلاغته لانتزاع مجموعة خاصة منهم، يمكن تلخيصهم بسهولة من رصعة الجهل التي أضفيت على الجميع، وإلى هذه القلة «القليلة من المستعربين الذين هم في حقيقة الأمر حداة المستقبل، وقوام النهضة الحديثة، وذعر الأدب الجديد» يوجه خطابه. وفيما يجعل حكم طه حسين الإطلاق القارئ حائقاً بسبب حكمه بجهل الجميع، يخفف الحق الآن بسبب تعييد ذلك الحكم، فالقارئ يجد نفسه متحامياً مع هذه القلة المستنيرة المنتخبة، واعتباراً من هذه اللحظة، يبدأ المفعول القراطي يرى داخل القارئ، إذ يظن أنه هو المعنى بخطابه طه حسين، وأنه في الوقت ذاته المشارك في إنتاجه، معنى به بوصفه مثلياً له، ومشاركاً فيه بوصفه منتجاً لأفكاره، سينتقل بتأثير من صيغة المخاطبة التي يستخدمها طه حسين إلى عالم الخطاب الذي يتجه طه حسين بنفسه، ويتدمج في أفق أفكاره، في نوع من المماهة بين وبين الضمير الذي يوجه إليه طه حسين خطابه.

وجدير بالذكر أنه أحبط منذ عام ١٩٥٨ بمناخ استشرقي شبه مغلق، فكثير من المعارف كانت تقدم إليه عبر منظور استشرقي، فعلى «جوهدي» درس الأدب الجغرافي والتاريخي، وعلى «ناليو» درس الأدب المصري، وعلى «ستيلانا» درس تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعلى «ماسينون» درس تاريخ الشرق القديم، وعلى «ليشمان» درس اللغات السامية، وكل هذه المؤثرات اختصرت ووجدت تجلياتها في كتابه عن أبي العلاء المعري، وفي فرنسا واصل دراسته على سميون في التاريخ ودور كهانيم في الاجتماع (= وهو الذي أشرف على أطروحته عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) وكازنوف في تفسير القرآن، ولانسون في الأدب الفرنسي، وليني برول في فلسفة ديكاوت، وما لبث تأثير الثقافة الفرنسية أن ظهر واضحاً في تفكيره فـ «إنحاز نهائياً إلى ثقافة العرب». ومن ذلك أن امتدت إليه حركة تأثير قوية من «المفكرين الفرنسيين مثل هوبولت من الذي بدأ فيه بأنه من حيث تركه على الصلة التي نشأ بين العمل الأدبي والبيئة، وسالت ييف من حيث الشعور على سيكولوجية المبدع»^(٢٢٩). وفي هذه المرحلة أمكن له التعرف إلى أفكار ديكاوت من خلال دروس بريل، وفي «الأيام» يشيد بـ «المؤثرات، وبخاصة دور كهانيم وديكاوت

في «الكتاب الأول» الذي يشكل مدخلاً موسعاً لكتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» تشار ثلاث من القضايا الأساسية التي ستكون فيما بعد مثار خلاف وسجال وجدل: إذ يصرح طه حسين - ويعيد تأكيد بعض الأمور في الوقت نفسه - القضايا التي استقرت لديه بوصفه باحثاً وناقداً. فهو أولاً يقدم نفسه باعتباره مجدداً في ميدان البحث الأدبي - التاريخي، وهو ثانياً يعلن تبنيه منهج الشك الديكارتى، وهو أخيراً يعيد تأكيد أن الأدب مرآة تعكس صورة العصر. وهذه القضايا الثلاث المتداخلة تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقاً بحيث لا يمكن فصلها إلا إجرائياً، إذ فيها تتركز التجربة المعكبة له طه حسين، وفيها يتجلى أثر الموجه الغربي في فكره، وهو لا يدخر رصداً في الاستماتة بنوع من التهكم السقراطي تجاه الآخرين الذين مازالوا يمتصمون بالمناهج القديمة، وعلى عرار سقراط في الممارات الأفلاطونية، يستثمر بلاغته الشفافية في

تصور طه حسين، وهو يتجاوز تلك المشكلة البسيطة المسطحة إلى مسألة «البحث العلمي عن الأدب وتاريخ فنه». وبعبارة أخرى، «كيف يمكن إجراء بحث علمي خاص بتاريخ الأدب، وما المستلزمات التي يحتاجها بحث يريد تفحص «حقائق» ذلك الأدب؟ ما العلاقة التي تربط ذلك الأدب بعصره؟ ثم ما وجهة نظر الباحث فيما يبحث؟ ومن الواضح أنه يريد ترتيب علاقة الممارسة النقدية بالأدب في ضوء روابط جديدة، لم تكن مثارة من قبل، إنه يختزل تحصوم الأسس - قديما ومحدثين - إلى فئة واحدة، ويتجاوز بذلك المعيار الذي اعتبره فصلاً في الصراع بينهم إلى صيغ التعبير الأدبي، ثم يصنف العلاقة مجدداً بما يجعل كل ما أنتج حول الأدب العربي قديماً - القديم الذي تصلب، وتراكم، وتحول بفعل الزمن، والزائفة، والتكرار، وكل آليات إنتاج الأدب وتلقيه - إلى جملة مقولات تتروى في كتب البلاغة والنقد، ومن الواضح أن طه حسين يريد تفكيك هذه الكتلة المتصلبة من التصورات والقاعات والمقولات، وذلك لا يتم من وجهة نظره، إلا من خلال فعلين متزامنين، أولهما: الشك والارتياب بكل ما قيل وثبت حول الأدب القديم، وبخاصة الجاملي باعتباره في تصور القدماء الأصل الذي تحترق عنه الأدب العربي واللغة العربية، وثانيهما: تحليل ماعية الأدب بوصفه مرآة تمكس فيها جملة الظروف الدالية والموضوعية لمبدعه وعصره وبيئته وطبائه وكل المحض الثقافي الذي يحتضن ظهوره.

ويربط طه حسين هذه الموضوعات الثلاثة بعضها ببعض فهو يقيم الجدة - وهي الموضوع الأول - على الشك ومرآة الأدب، وهما الموضوعان الثاني والثالث على التوالي، وهو يطرح قضية الشك، ويسوغها استناداً إلى أن الأدب مرآة للواقع الذي يظهر فيه، وهو يشك إذا قاده قرائته للأدب إلى عدم الشعور على روح العصر الذي أنتج فيه، وعلى هذا فالتصور الجديد لديه قائم على الشك، والشك قائم على مفهوم معين للأدب، والتواصل الداخلي بين هذه العناصر الثلاثة موجود بفعل أنها مترابطة بعضها ببعض، ولكن معانية أمر تلك العناصر يكشف أن المنصر الغاضل والموجه هو «مفهوم الأدب باعتباره مرآة. فهو الذي يحدد فاعلية

ومعروف أن هذا الأسلوب، الذي يختار فيه الكاتب مخاطباً مجهولاً يتوجه إليه بالحدث، أسلوب أنشاعة الجاحظ في النشر العربي القديم، ووجد تجلياته في معظم المظان الشعرية الموروثة، وهو أسلوب تعبيرى مؤثر، لأن القارئ يتوهم أنه هو المقصود بالخطاب، فينساق إلى مشاركة المؤلف في أفكاره. ولا تغيب عن بال طه حسين فاعلية هذا الأسلوب الذي يكثُر من استخدامه في كثير من كتبه، بحيث يجد القارئ لخطاب طه حسين نفسه تحت إحساس به «مديونية معنى» لطله حسين، لأنه يجد نفسه طرفاً في خطابه، إلى درجة يظهر فيها كأنه هو الذي يمنح ذلك الخطاب قيمة ومعنى. ويمكن اعتبار أسلوب طه حسين هذا من بقايا أساليب التأليف الشفاهية، وهو - على أية حال - يمثل نهاية حقبة في التعبير الشفاهي الذي يقوم على تقييد الكلام المولد ذهنياً، والذي تضفى عليه صيغة الخطاب - والحوار أحياناً - دفناً وإساقاً مصحوبين بالتكرار والأطباب والسجاء اللفظي.

بعض طه حسين في تأسيس مراكز فاعلة لجدة أفكاره، فما إن ينتهي من إيداع التلوي في سياق، يكون الواسط فيه حول أهمية التجديد قد أصبح ضرورياً، إلا يعلن:

لقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أنني شعرت بمثله في تلك المواقف المختلفة التي وقفتها من تاريخ الأدب العربي. وهذا الاقتناع القوي هو الذي يحملني على تقييد هذا البحث ورشه في هذه الفصول، غير حافل بسخط السخط، ولا مكثرت بازوار المرور

ثم يطرح مسألة القديم والجديد، وما دار حولها من جدل في تاريخ الأدب العربي، وتكمن الجدة في إعادة طرح هذه المسألة القديمة في الفصل الحاسم الذي يضمه طه حسين بين مفهومين للجدة. أولهما: وهو المفهوم القديم الذي مثله صراع القدماء - أنصار القديم وأنصار الجديد - حول المظاهر التعبيرية للخطاب الأدبي - والشعرى خاصة - إذ انحصر ذلك الصراع حول أساليب القول والمفاضة ومعانيه، وعلى هذا فهم يدورون في فلك فهم واحد، وبخلافاتهم الجزئية حول الأدب، لا تمكن من اختيارهم فئتين لهما استقلال في الرؤية والمنظور النقدي، وثانيهما: وهو المفهوم الجديد في

مفهوم «الجدة» و«الشك». لأن «الجدة» ما هي إلا مشروع يقدم عليه الباحث، ويدهي أنه لم يسبق إليه، وأن «الشك» ما هو إلا «وسيلة» ناعمة في البحر داخل تلايف تلك الكتلة المتصلبة من الرويات والمدونات المحاطة بأطر دينية وسياسية وتاريخية. أما «مفهوم الأدب بوصفه مرآة» فهو «تصور فكري» يعلل ظهور الأدب، ويفسره، ويحدد قيمته الاجتماعية، والأهم من كل ذلك يظهر وظيفته بوصفه نشاطاً إنسانياً خلافاً له مهمة جسيمة بين الشعوب. وعليه فلا يستقيم أمر البحث عن هذه القضية عند طه حسين، إلا استناداً إلى تحديد فاعلية «مفهوم الأدب» لديه، الذي يسيه - فيما نرى - التجأ إلى منهجية الشك، وتضافر هذان الأمران جملاء يملن أن يحثه جديد، وأنه هو نفسه يمشي لهذا الأمر بالجملة الأولى من كتابه «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي الجديد».

إن الترتيب الذي أورده طه حسين لهذه الموضوعات الثلاثة: التجديد، الشك، مفهوم الأدب بوصفه مرآة، ترتيب إجرائي، لا يكتسب من وجهة نظرنا أهمية منهجية. وبما أننا أبرزنا ترابط تلك الموضوعات، وخلصنا إلى أهمية الموضوع الأخير باعتباره هو الذي استدعى الشك، وأن الشك هو الذي دفع أمر القول بالتجديد إلى الأسام، فإن تقصى تلك الموضوعات، حسب فاعلية دورها عند طه حسين، يوجب إعطاء أهمية استثنائية لمفهوم الأدب لديه، ثم الاهتمام بعد ذلك بموضوع الشك فإذا تبين أن طه حسين فيهما مبتكر ومجدد أمكن بسهولة الإقرار بذلك. يلزم الأمر إذن نوع من الاستقصاء عن كل ذلك في خطاب طه حسين، وبخاصة حول «مفهوم الأدب». ما مصادره وما موارده؟ وكيف تبلور هذا المفهوم. وما النتائج التي أنغض إليها؟ وكيف اقترن بأمر «الشك»؟ أسئلة متداخلة، تؤدي الإجابة عنها إلى ربط مشروع طه حسين الفكري بأصوله التي تخدر منها، وتبين المدارات التي يدور فيها، والمفاهيم التي تجمهز بالمقدمات والنتائج، وهي قبل كل ذلك تهدف إلى استئناف البحث في أحد أكثر الخطابات إشكالية في ثقافتنا الحديثة.

لم يحفل طه حسين بالإعلان عن أصل الرؤية النقدية القائلة بأن الأدب مرآة للحياة، كما احتفى بالإعلان المثير

عن تنبئه منهج الشك الديكارتي، مع أن تلك الرؤية النقدية كانت أهم العناصر الفاعلة في فكر طه حسين النقدي، وأقدمها حضوراً فيه. وكان جابر حصفور قد برهن في «المرايا المتجاورة» على أن طه حسين كان يعبر عن علاقة الأثر الأدبي بأصله بثلاث كلمات هي: التصوير، والتتمثيل، والانعكاس. هذه الكلمات التي تدور حول مجال دلالي واحد أثيرة عنده وشائعة في كتاباته، وهي أثيرة وشائعة لأنها دوال تغضى إلى مدلول أساسي، هو لب ما يمكن أن يكون فكراً نقدياً عند طه حسين؛ إذ تشير هذه الكلمات الثلاث - في سياقاتها المختلفة عند - إلى طرفين: أحدهما علة، والآخر معلول. الطرف الأول هو الأصل القبلي الذي ينعكس في الطرف الثاني على نحو من الأنحاء، أما الطرف الثاني فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول، وتمثيل له. ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية في تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق في تشبيه الأدب بالمرآة، إن هذا التشبيه وردنا - على الفور - إلى مفهوم العمل الأدبي بوصفه صورة لأصل قبلي، ذلك لأن المرآة تظل أنشياء تقع خارجها. وكما تنعكس المرآة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها، وتعرض صورتها كذلك «الأدب» فهو مرآة لشيء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع^{٢٢٩}، والواقع أن طه حسين قد أشار - كما ذكرنا - إلى أنه قد تعلم من نالته «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه». وذلك في فترة مبكرة جداً من حياته العلمية، وقبل ظهور «في الشعر الجاهلي»، والأفكار القائلة بهذا المفهوم كانت شائعة، وبخاصة آراء «لين» و«سانت بيغ». ومن المعلوم أن قسطاكي الحمصي قد عرض لآراء هذين الناقدتين الفرنسيين في كتابه «متهل الورد في علم الانتقاد»، وذلك قبل أن يتلمذ طه حسين على «فالينر». فقد وصف منهج «بيغ» بأنه يبحث عن «الإنسان نفسه» وعن «سر أخلاقه بل عن مكونات أفكاره»، ويخلص إلى أنه بذلك «تحول من النقد من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس»، فيما أكد أن منهج «لين» يقرر:

«أن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإشياء والنظم وسائر الفنون البديعة. وعلى النقد أن يتقن

أن كثيراً من الأفكار المتصلة بهذا المنهج عبرت إليه مباشرة من خلال دروس «الهناء» الذي كان يأخذ به في تحليته للأدب العربي القديم، ووجدت لها مكاناً واضحاً في كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء) الذي ظهر في عام ١٩٦٥، الأمر الذي يؤكد أن اعتبار الأدب سرّاً للحياة قد أخذ به طه حسين قبل أكثر من عشر سنوات من ظهور (في الشعر الجاهلي).

يكشف كتاب طه حسين عن أبي العلاء المعري، الذي كان في الأصل أول أطروحة دكتوراه ناقش في الجامعة المصرية، المنحى العام الذي سيأخذه في معظم كتبه اللاحقة، فطه حسين ابتداء من هذا الكتاب سيأخذ بمنهج الحتم كما تجلّى عند النقاد الفرنسيين، وفي طليعتهم «تين» وسيكرر ذلك في (حديث الأربعاء) و (في الشعر الجاهلي) و (مع المتنبي) وهي الكتب الأربعة الأساسية له في مجال البحث الأدبي، والتي يمكن اعتبارها الوثيقة الأكثر أهمية - إلى جانب (مستقبل الثقافة في مصر) - في كشف أثر الموجه العربي في فكره، وتبين درجة اهتمامه في كل مرة بين الاهتمام مرة بالبيئة أكثر من العرق، ومرة بالمعصر أكثر من غيره. ولكن حضور مكونات ذلك المنهج لديه أمر لا يمكن إغفاله إلى جانب ذلك، يظهر في عمل طه حسين، ابتداء من (تجديد ذكرى أبي العلاء) المقترح الاستشراقي الذي نقصد به أنه يقترب إلى موضوعاته في ضوء القراءات الاستشراقية لتلك الموضوعات، حصل ذلك، كما يؤكد هو في كتابه عن أبي العلاء، وحصل ثانية، بتأثير من مرحليوت وغيره في كتابه عن الشعر الجاهلي، وحصل ذلك مرة ثالثة بتأثير من بلاشير في كتابه عن المتنبي.

في مقدمة (تجديد ذكرى أبي العلاء) يفصح طه حسين عن «منهجه» ويقرر أن من يتتبع نفسه لدراسة الأدب العربي وتاريخه:

لا بد له من درس الآداب الحديثة في أوروبا ودرس مناهج البحث عند الإمبرغ، بله ما كتبه الأساتذة الأوربيون في لغاتهم المختلفة عما للعرب من آداب وفلسفة ومن حضارة ودين^(٢٢٢).

البحث في ذلك، لأننا إنما نكتب ما يملئنا علينا المعصر من حوادثه، وما تملأه علينا المعادلات من تأثيرها، والأزباء من أفعالها في الأخلاق، فلا بد من تتبع تاريخ عصر الشيء المقصود، ومكانه، للوقوف على أخلاق أهله وأزبائهم، وآرائهم، وعلمهم، وعقائدهم، وعقائدكم^(٢٢٣).

كان المنظور الاجتماعي للأدب قد عرف ازدهاراً في الثقافة الفرنسية على أوجه التحديد منذ مطلع القرن التاسع عشر، فمدام دي ستال ناقشت أثر المرجعية الثقافية في الأدب، وبلور هذا المنظور «تين» وجعل منه منهجاً قديماً يستند إلى ركائز: العرق والبيئة والمعصر. وقد وجد أن هذه العناصر تؤثر على نحو كبير في الأدب، بل إنها، فضلاً عن ذلك، تتجلى فيه. وتحت عنصر «العرق» عالج «تين» أثر الميزات النفسية للأدب، فضلاً عن الدوافع الغريزية، النزعات الدفينة التي تلعب دوراً هاماً في صياغة الفعل الإنساني وتطوره، وهذه المؤثرات تؤثر مباشرة في مسألة التعبير الأدبي التي لا تفصل بأي حال من الأحوال عن العناصر اللغوية من ناحية، ولا عن العناصر الموضوعية المتصلة بالركيزة الأخرى، وهي: البيئة التي تعتبر موئل الإنسان وعالمه الذي يتشكل فيه. وعلى هذا، غالبية النقاد بالتفسير السببي المتكامل للأدب. ويقصد بها «تين» المناخ الجغرافي والاجتماعي على السواء، وبذلك فإنها لا تسهم في تشكيل الذات المدعة في تطورها ونموها فحسب، وإنما تشارك أيضاً في صياغة المادة أو العالم الذي يتخلق في العمل الأدبي ومن خلاله. وهنا يدخل المؤثر الأخير، وهو المعصر أو اللحظة التاريخية التي يعيشها الكاتب، فروح المعصر، ونظمته الثقافية والاجتماعية تنعكس في العمل الأدبي^(٢٢٤)، وتتفاعل هذه المؤثرات الثلاثة، لتجمل من الأدب صورة تتماهى فيها الحياة بمعناها الواسع كما عرفت في مكان ما وزمان ما. ومع أن هذا المنظور قد توسع وتشعب وتبلور نظرياً من خلال الماركسية بما أصبح يصطلح عليه بـ «نظرية الانعكاس»، إلا أن طه حسين توقف عند حدود تطبيقاته الفرنسية. وقد حاول أن يمزج جملة هذه الأفكار بأفكار «بيف» لم أفاد من «لانسون»، ومن الواضح

ويؤكد أنه كان غافلاً عن كثير مما ينبغي أن يتوفر عليه، إلى أن «سمعت دروس الأستاذة المستشرقين» فذهبت رأتني في الأدب ومذهبي في النقد التغيير كله، واختار موضوعه عن أبي العلاء لأصابع لا تعتمد كثيراً عن الصورة التي ركبها له المستشرقون، ومن أهم الأسباب التي دفعتني إلى الاهتمام بشاعر المرأة هو:

أن الأفرنج قد عنوا بالرجل عناية تامة، فترجموا لزويماته شعراً إلى الألمانية، وترجموا رسالة الغفران وغيرها من رسائله إلى الإنجليزية، ونخبروا من اللزوميات والرسائل مستغرات نقلوها إلى الفرنسية، وأكثروا من القول في فلسفته وبعده (١٣٧).

وكانت النتيجة أن طه حسين قد أخذ في هذا الكتاب مهجاً ومقترحاً، واستعان بهما في تركيب كتابه الذي وصفه هو بنفسه، أنه كتاب فريد في بلده، لا مثيل له «وضعه صاحبه على قاعدة معروفة، وخطة مرسومة من القواعد والخطط التي يتخذها علماء أوروبا أساساً لما يكتبون في تاريخ الأدب» (١٣٨). والواقع أن العمل في ضوء المقترح الاستثنائي صار إلى الإلماح إليه حتى في اختيار دراسة غير خطرة (١٣٩)، وسيطرد لديه فيما بعد.

تكشف أيضاً مقدمة كتاب (تجديد ذكرى أبي العلاء) أنه لا يمكن لدارس عربي البحث في أدب العرب، إلا من خلال وسيط غربي، وسيط يجهز الباحث العربي بالمنهج أولاً، وبمقترح الموضوع واختياره ثانياً، والقواعد والخطط الخاصة ببناء البحوث ثالثاً. وهو أمر كان طه حسين حريصاً على الأخذ به في كتابه الأول، والإشارة إليه كمأثرة. وفيما يخص المنهج، فقد كان محمود أمين العالم دقيقاً في الإشارة إلى أنه في كتابه الأول عن أبي العلاء كان «يقيد كل شيء بنظام مطلق من الجبرية والحتمية» (١٤٠) بمعنى أنه ظهر «متبنياً منهج الحتم التاريخي والطبيعي عند نين» (١٤١)، وسعوى الكتاب يصرح على أسامة طه حسين في الاعتماد على مقولات ذلك المنهج، إلى درجة كان اهتمامه منصباً على البحث عن تلك المقولات في موضوعه، دون أن يتصرف اهتمام بمثل لطبيعة الموضوع، وخصوصياته وأبعاده، الأمر

الذي دفع أحد المختصين بخطاب طه حسين النقدي إلى القول: إن طه حسين في هذا الكتاب قد كرس جهده لخدمة الشكل والمنهج، ورتب كل ذلك عطاءاً أنتج لغة ثنائية الأبعاد، هي: النفي والإثبات التي تروحي بحدي إدراكه ما يدعو له من كتابة جديدة كرفض المنهج القديم، رغم مغالته، وتدعو إلى المنهج الجديد (١٤٢). وقد كان أمر التطبيق الشكلي لمقولات المنهج التاريخي، وأمر خطة الكتاب، ونتائجه، مشار ملاحظة محمد مندور الذي ذهب إلى أن «كتاب طه حسين الشاب الذي كان لا يزال في حماسه الأولى لمناهج البحث وأقسام الفلسفة» فجاء متن الكتاب عبارة عن «طائفة من التقاسيم المدرسية التي تقف عند الشكل دون أن تعني الصميم». ولهذا، فهو «أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث، تامة التركيب، معدة للأدراج، أتى المؤلف صملاًها» (١٤٣).

في (حديث الأرباب) يلمح طه حين بصورة كاملة من تمسكه بمنهج الحتم التاريخي وترد المقولات الخاصة به في تضاعيف الكتاب، فمقاصد الناقد في نقده للشعر، كما يقول مستخدماً «صيغة الخطاب» هي أولاً «أن تصل إلى شخصية الشاعر تفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت». وثانياً:

أن تتخذ هذه الشخصية، وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التي خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التي نجم منها هذا الشاعر. فانت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها (١٤٤).

بعد هذه التأكيدات التي يقدمها طه حسين، فيما يخص العلاقة بين الأدب والواقع، تتضح أهمية هذه الرؤية في (في الشعر الجاهلي)، الرؤية التي دفعت إلى الوجود بموضوع «الشك» الذي يعتبر بالأساس أحد المقترحات الاستشراقية القديمة، فغياب صورة العصر التي يرغب بها طه حسين، بسبب تعلقه المدرسي بمنهج الحتم التاريخي، والإضافات التي لحقت به على يد «لانسون» و«دروس» «تالين» جعله

حسين يظن المماثلة بين الدينى والتاريخى حينما يملن شكه بقضية إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة، فإن المهم ليس هذا هنا، إنما المهم أنه يدمج دوائر تمبيرية مختلفة، هى: الأدبى والدينى والتاريخى، ولا يأخذ فى الاعتبار الخصائص النوعية والبنائية والأسلوبية لها. وهذا الدمج يعارض كلاً من الشروط الداخلية المكونة للأدب والدين والتاريخ ويتجاوز الاستقرار النسبى لخصائصها ووظائفها، وذلك يشير ناقد الأدب لأنه يجد مادة موضوعه، وهى النص الأدبى تدفع عسفاً خارج مضمارها التعبيرى والوظيفى، وبغضب رجل الدين لأنه ينزل نصاً «موحى» منزلة النصوص التاريخية، ويدهش المؤرخ لأنه يجد أن مظاهر تعبيرية - تمثيلية شعاعية، تقسم ميدانه شبه الموضوعى. وعلى هذا فإن الرغبة فى إثبات خطأ واحد، قادت إلى الوقوع فى سلسلة من الأخطاء، وهذا الخطأ المراد إثباته، وهو عدم صحة الشعر الجاهلى بسبب عدم تجاوزه مع القراءة الباقية من صورة العصر فى مرآة الأدب، هو الآخر مشار خلافه، لأنه يحكم على المادة الأدبية طبقاً لمعيار مستعار من خارجها، إنه معيار «حضور الواقع»، وبما أن هذا «الحضور» قد اهرطه للبحر الذى أخذ به طه حسين، فإن البرهنة عليه أصبحت عاجزة بلا حقه، أفضى أحياناً إلى إلغاء بعض الشعراء من الوجود التاريخى، ولم يلتفت طه حسين إلى قراءات أخرى بدلة، تفتح له الآفاق أمام احتمالات جديدة، منها فى الأقل اعتبار الأدب أحد المظاهر التمثيلية التى تنهض بمهمة تمثيل الأنساق الثقافية والاجتماعية خطائياً، بدل أن تعكسها بتفصيلاتها، وغابت عنه الفرضية القائلة باختلاف العالمين النصى والواقعى، طبقاً لاختلاف تكويناتهما، وفى هذا كان يصدر عن وعى قديم جداً أشاعه القدماء من الأدباء والفلاسفة، ومواد تطابق ما فى الأعيان مع ما فى الأذهان. ونتيجة لمبدأ «المقابلة» فإن التطابق أيضاً قائم بين الواقع التاريخى والواقع النصى، وإذا حصل اختلاف ما فهينى تخطئة ما فى النص (= الواقع ذهنى) لأن ما فى الواقع (= الواقع المبنى) لا يمكن له الخطأ باعتباره أصلاً ثابتاً تنمكس صورته فى مرآة النص.

إن طه حسين يقوم فعلاً بتوجيه من الفهم الأولى للمنهج الذى أخذ به، بإقصاء النص واستبعاده، لأنه فارق

يشك بنسب الشعر الجاهلى. وهنا، ويتوجه من التمسك «العقائدى» بالمنهج، نثار أمام طه حسين جملة عقبات، تعمل فى نهاية المطاف على تهديم مشروعه النقدى بمعناه العام. والحقيقة أنه هو الذى يشير تلك العقبات، لأنه لم يكيف المنهج لغايته من جهة، ولأنه عد الرؤية المنهجية خارج الحدود التى وضعت لها. ولم يكن يحسب أن كل ذلك سيجعل فروضه تتعارض وتتقاطع! ومن ثم تقوم هى نفسها بتهديد الفرض من الشك فى الشعر الجاهلى. ومن ذلك أن طه حسين سشوى بين الشعر الجاهلى والقرآن من ناحية الماهية والوظيفة، فكلاهما خطاب تنمكس فيه صورة العصر الذى يظهر فيه، دون أن يضع تمييزاً بين الخصائص المميزة لكل من «النص الشعرى» و«النص الدينى». ثم قاده قراءته التى ترتب فى ضوء منهج الحتم التاريخى، إلى التفرق بينهما، استناداً إلى أن صورة العصر الجاهلى غابت عن النص الشعرى وحضرت فى النص الدينى. وهنا، بدل أن يعضى فى استطاق النصين استجابة للمقدمة التى صغر عنها، لجأ إلى الظروف التى أحاطت بنشأة وظهور كل من النصين المذكورين، فيما أن رواية القرآن صحيحة طبقاً لشروط الرواية والتدوين المبكر، فإن أسانته إخراج مجلى الشك، وبما أن رواية الشعر محاطة بالشكوك من كل جانب، فهو مشكوك فيه، وهنا يقحم طه حسين أداة البحث التاريخى الخارجى، فى معالجة تصورات ومواقف وتمثيلات وجدت لها تجليات فى الخطابين الشعرى والدينى، ولم يستعن بالقراءة الاستباقية التى يمكن لها أن تستخلص صورة العصر التى يبحث عنها. ولأنه عثر فى القرآن على الصورة التى يريد، تولى - دون أن يملن - عن فرضيته الأولى، والحق القرآن هذه المرة بالتاريخ، واعتبره نصاً تاريخياً «يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشحواً للعصر الذى تلى فيه»، وهذه الفرضية الجديدة تصمق الخطأ الأول، بدل أن تقدم البراهين على صواب الفكرة المطروحة، فهى من جهة تنقض الفرضية القائلة بالمساواة من ناحية الماهية والوظيفة بين النصين الشعرى والدينى، وهى من جهة ثانية، تقيم اتصالاً بين النص الدينى والنص التاريخى، باعتبار صحة ودقة ما ينطويان عليه، وهى من جهة ثالثة تخضع النص الدينى - الذى يفترض تعالياً وتجهداً - للمتطور التاريخى. ومع أن طه

ويقترب «الشك» بـ «أنصار الجديد»، فهؤلاء هم أصحاب «الشك» الذي يبحث على القلق والاضطراب، وهم الذين «خلق لهم الله عسقولا تجسد في الشك لذو، وفي القلق والاضطراب رضا» لأنهم «يشكون فيما كان الناس يرونه يقينا»، وهم الذين «ينتهبون إلى الشك في أشياء لم يكن يراح فيها الشك... إلخ. ويؤدي تكرار الإشارة إلى الشك إلى تأسيس سياق فكري قوامه «الشك» الذي يهدف إلى استئراج «الحق»، وإبطال فاعلية سياق آخر قوامه «الإيمان» بالقديم الذي يريد الإبقاء على «الباطل».

وتتشبك السياقات المتضادة، بحيث يصار التركيز فيها على الإحلاء من شأن الشك في كل شيء على حساب الإيمان بكل شيء. ولأن فرضية طه حسين - التي تستمد شرعيتها من المنطق القديم القائم على أن التسليم بصحة مقدمة، يلزم التصديق بالنتائج المترتبة عليها - تقول إن الشك هو الطريق الموصل إلى «اليقين»، فإن المنطقي يجد نفسه ينال شيئا فشيئا إلى نوع من التواطؤ مع سياق الشك، فهو سياق جذاب يظهره، دون أن يؤديه، يظهره، كما يريد طه حسين من كل معاهيم الجمود الموروثة. وهنا يدخل المصنر الديكارتي الذي شينها بالمهمة: «أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الذي استعملته (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر». وما أن هذا المنهج هو «أعصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا»، فإنه يلج في الأخذ به: «لمصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء». وذلك لأنه ليس حصصاً في العلم والفلسفة والأدب وإنما هو عصب في الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً والأخذ به «ليس حتماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً». ولا يقتصر الأمر على نوع من الممارسة المنهجية التي يدعو إليها طه حسين إنما يتجاوز الأمر ذلك إلى دعوة «أيدولوجية» يكون مبدأ «المقابلة» حاضراً فيها:

سواء رضينا أم كرهنا فلا بد أن نتأثر بهذا المنهج في بحثنا العلمي والأدبي كما تأثر به أهل الغرب، ولا بد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد

مرجعياته التاريخية، تلك المفارقة الطبيعية التي تقوم بها نصوص الأدب؛ فهي تنشأ في حاضنة لقافة معينة، ولكنها - لأنها تشكل لغوي رمزي دلل له أحاسنه البنائية والدلالية والأسلوبية الخاصة، لا يمكن اعتباره ملحقاً انمكاسياً - تقطع الصلة المباشرة بمرجعيتها، وتفارقها، بحيث تكون عالماً موازياً لها، فيتكون عالمان يتبادلان الاستشفافات ولكنهما لا يتماهيان مع بعضهما، ولذلك يتحرر النص من قيود المرجعية التي كان الفكر القديم يقول بحضورها معياراً لصحة الأدب وقيمته، وطه حسين احتذى حذو القدماء في فهمهم للأدب. وبناء على ذلك الفهم - الذي زعم أنه جديد - ظهرت قضية الشك، ليس كسبب منهجي إجرائي يستعين به الباحث لكشف أبعاد موضوعه، إنما كنتيجة أظهرتها سياقات فهم معين لماهية الأدب، سياقات تختزل الأدب إلى آلة غايتها توثيق الواقع. وقد عبر طه حسين عن هذه العلاقة المقلوبة بوضوح قائلاً:

إنني شككت في قيمة الشعر الجاهلي، وألحقت في الشك، أو قل ألح على الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر: حتى انتهى إلى هذا كله إلى شيء إلا يكن يقيناً فهو أقرب إلى اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة بما نسميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي متحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكد أدك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي (٤١).

يظهر مصطلح «الشك» في كتاب (في الشعر الجاهلي) بوصفه الأداة السحرية التي منظر «الحقيقة»، ويتردد كثيراً هذا المصطلح، بحيث يصبح تكراره مثيراً للانتباه، وكأن حضوره في سياق الكتاب نوع من التعويض عما يرد أن يشك فيه. فالهدف المعلن هو «أن نضع علم المتقنين كله موضع البحث» ويستدرك قائلاً الأصح موضع «الشك».

آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهي كلما مضى عليها الزمن جددت في التغيير وأسهرت في الاتصال بأهل الغرب»^(٤٦).

وحجته على ذلك هي:

انتشار العلم الغربي في مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربي، فكل ذلك «سيفضي غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غريباً، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت)» كما فعل أهل الغرب في درس آدابهم، وآداب اليونان والرومان^(٤٧).

ويتهى في نوع من التأكيد الجازم معلناً أن «المستقبل لمنهج ديكارت لا لناهج القدماء»^(٤٨). واستعبر هذه الدعوة بوضوح عن نفسها في (مستقبل الثقافة في مصر) بحيث لا يصار أبداً إلى التفريق بين الممارسة المنهجية لقبسوس أو ناقد أو تيار فكري وبين «الغرب» المحمل بإيديولوجيا لها مرجعياتها وشروطها التاريخية وتصوراتها الخاصة. واختزال «الغرب» إلى شعار ثقافي وعلمي أمر يضاف مع واقع الغرب نفسه. وعلى هذا، فإن طه حسين يبدأ من «بنية الشك» ويمر به ديكارته بوصفه الممثل الأكبر لهذا الاتجاه، ليصل بعد ذلك إلى نوع من الدعوة الواضحة إلى «التغريب». ولكن، ينبغي الآن أن يتجه اهتمامنا إلى مدى فاعلية «منهج الشك الديكارتي» كما عرضه طه حسين. فما يلاحظ، قبل كل شيء، أنه لا يأخذ بالاعتبار قرابة ثلاثة قرون من تاريخ الغرب الفكري بعد ديكارت، قام بها هذا الفكر بتجاوز الديكارتية، بحيث انحسرت على أنها مرحلة أولى من مراحل تاريخ ذلك الفكر. وواقع الحال، فإن فلسفة ديكارت بدأت تتراجع منذ وقت مبكر في نهاية القرن السابع عشر، وقامت ثورة العلوم - التي دفعت بها الفلسفة التجريبية - في القرن الثامن عشر بالقضاء الأسئلة الأساسية للفلسفة الديكارتية، وخرجت العقلايات الحديثة، مثل الكانتية والهيكلية لتختزل الديكارتية إلى موروث فاقد للديمومة وقوة الفعل. وكل هذا

أغفله طه حسين، وأعلن عن «اكتشاف» الديكارتية بأسلوب احتفائي، لا يخلو من الدهشة الأولى التي ترافق كل ملاحظة ابتدائية لفكرة أو مفهوم. يضاف إلى ذلك أن ماظهر عند طه حسين من أفكار ديكارت، إنما هي أصداً غامضة^(٤٩)، مجتزأة من سياق الديكارتية، لكن الأمر الأكثر أهمية، أنه، خرج بالمنهج الديكارتي من ميدان إلى ميدان آخر لا يصلح له في صورته الأصلية. وعلى هذا يتعثر الحديث عن تفكير حقيقي بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، ذلك أن شك ديكارت شك منهجي، فيما شك طه حسين تاريخي، لأنه لا يستهدف البحث عن ماهيات ثابتة لا تاريخية، مثل الماهيات الرياضية أو الحقائق الميتافيزيقية، كما هو الحال عند ديكارت، بل يستهدف من وراء شكه الكشف عن دور الزمان في بناء اللغة وهندستها، والكشف عن دور الزمان في صحة الرواية الأدبية وكذبها، والبرهنة على أن المصلحة والمصيبة والصراع بين الأمم المختلفة داخل الدولة العربية في عصرها الأول، قد لعبت دوراً كبيراً في تشويه الرواية، وبما أن كل هذه الموضوعات هي عناصر تاريخية، فإن شكه يخصص لغاية تاريخية، فسيهما يتلجج شك ديكارت في إطار الشك الأنطولوجي الذي يخذ الرياضيات منهجاً والميتافيزيقيا موضوعاً^(٥٠)، وأقتصرت الإشارات إلى ديكارت دون أن يصار إلى إدخال منهجه، فعلاً في سياق البحث، ذلك أن المنهجية الديكارتية القائمة على أسس لاهوتية، غاب عنها إثبات موضوعات اللاهوت الأساسية: النفس والله والعالم، كانت تنطلق من مبدأ الشك الأنطولوجي بهدف إثباته، فعند ديكارت كل شيء يمكن الشك فيه، إلا الثلاث المفكرة التي تمارس الشك الآن، وعملية إثباتها تؤدي إلى إثبات الله والعالم، يقول ديكارت:

وليت من يريد أن يشك في كل شيء لا يستطيع من ذلك أن يشك في وجوده حين يشك، وأن ما سبيله في الاستدلال على هذا النحو من عدم استطاعته أن يشك في ذاته، ولو كان يشك في كل ما سواه ليس هو ما نقول عنه أنه بدتنا، بل ما نسميه روحنا أو فكرنا، بهذا الاعتبار أخذت كينونة هذا الفكر أو وجوده على أنه المبدأ الأول، ومن هذا المبدأ استنبطت بكل وضوح المبادئ

ونستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قبل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأخلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أهدينا وأرجلنا ورؤسنا فتتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً.

ثم بعض مينا ما يحرق البحث في هذا الموضوع:

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية، ويضاد هذا الدين، يجب ألا نتفقد بشئ ولا نذهن لشئ إلا مناهج البحث العلمي الصحيح، ذلك أننا إذا لم ننسى قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فنستنظر إلى النهاية والرضاء العواطف، ونستغفل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين^(٤٩).

إن التحيزات الظاهري بين النصفين اللذين أوردناهما لديكارت^{٥٠} وحسن يفتي رواه اختلاف كبيراً بين الشك عند الأول والشك عند الثاني، فإذا كان ديكارت يريد إثبات النفس والله والمسلم من خلال شكه، فماذا كان يريد طه حسين أن يثبت؟ إنه لا يريد أن يثبت شيئاً، إنما يريد أن يقدم فرضية منهج الحتم التاريخي التي أخذ بها. وعلى هذا فإن الشك الديكارتي في وعي طه حسين تعرض للاعتزال والانتقاء، وفهم في غير ما وضع له، واستخدم شعراً، ولم يمارس فعلاً مباشراً، لأن فعله يظهر وسط المنظومة الفلسفية التي تحتضنه، وتلك المنظومة وموضوعها الميتافيزيقي كانا غائبين تماماً عن عمل طه حسين في موضوع الشعر الجاهلي. وإذا كان الأمر كذلك، فما صلة إثارة الشك في هذا الموضوع، وماعلاقته بحملة الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلي؟ الواقع، أن شك طه حسين متصل في جوهره بشك المستشرقين في ذلك الشعر، أكثر مما هو متصل بشك ديكارت الفلسفي. فقد كان أمر صحة الشعر الجاهلي موضوع خلاف بين المستشرقين منذ مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ كتب فيه تولدكه في عام ١٨٦١

التالية، أعنى وجود إله صانع ما هو موجود في هذا العالم، ولما كان الله تعالى منبع كل حقيقة، فإنه لم يخلق الذهن الإنساني على فطرة تجعله يخطئ في الحكم الذي يطلقه على الأشياء التي يتصورها تصوراً واضحاً جلياً وامتزاً جداً. تلك هي المبادئ التي استعملتها فيهما يتصل بالأشياء اللامادية أو الميتافيزيقية، ومن هذه المبادئ استنبطت استنباطاً واضحاً كل الوضوح مبادئ الأشياء الجسمية أو الفيزيقية، أعنى وجود أجسام ممتدة طولاً وعرضاً وعمقاً، وذات أشكال مختلفة ومتحركة على أنحاء مختلفة^(٥١).

هذا هو مضمون الشك عند ديكارت، ويحتر عنه منهجاً قائلاً:

إذا أردنا أن نفرغ للدراسة الفلسفة دراسة جديّة والبحث عن جميع الحقائق التي في مقدورنا معرفتها، وجب علينا أن نتخلص من أحكامنا السابقة، وأن نحرص على أطراح جميع الآراء التي سلمنا بها من قبل، ذلك ريثما نتكشف لنا صحتها بعد إعادة النظر فيها، يعني أيضاً أن نراجع ما بأذهاننا من تصورات، وأن لا يصدق إلا التصورات التي ندرکہا في وضوح وتميز، وهذه الطريقة تصرف أولاً أننا موجودون باعتبار أن طبيعتنا هي التفكير، ونعرف في الوقت نفسه وجود إله نتمسك عليه، وبعد أن ننظر في صفاته نستطيع أن نبحث عن حقيقة الأشياء الأخرى جميعاً نظراً إلى أنه هو علته^(٥٢).

ومن الواضح أن ديكارت يريد إثبات الذات والله والعالم بطريقة مخالفة لما أشاعه اللاهوت الكنسي الذي يفترض التسليم المسبق بها، فيما يريد ديكارت البرهنة عقلياً على وجودها، فشكّه يتجه إلى الموروث الكنسي حول تلك الموضوعات، وفلسفته قائمة لتحقيق تلك الغاية، وطه حسين يتزع هذا الشك من سياقه الفلسفي، ويدخله في سياق آخر، ويمبر عن الأسلوب الذي أشار إليه ديكارت بصدد الشك الأنطولوجي، بطريقة هو، قائلاً:

لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء،

وألفت في عام ١٨٧٢، وتولت البحوث والدراسات الكثيرة في هذا الموضوع (٥٠). وتوجت تلك البحوث، بدراسة مارجليوث (أصول الشعر العربي) التي ظهرت في عام ١٩٢٥، وكان مارجليوث قد بدأ ينشر شكوكه حول صحة الشعر الجاهلي منذ عام ١٩٠٧، وكانت آراؤه مثار نقاش بين المستشرقين، فقد ردّ عليه «لايل» في مقدمته لـ «المفصليات» في عام ١٩١٨، وبلورها بصورة أولية، نشرت قبل زمن من الصياغة النهائية التي تضمنت معظم المصحيح التي توسع بها طه حسين فيما بعد، وكانت استنتاجات مارجليوث تشكل اللبّ الأساس الذي ورد في متن كتاب طه حسين، بعد أن دمج مع مرويات ابن سلام الجمحي (٥١).

انتظمت كثير من جهود طه حسين الفكرية والنقدية ضمن إطار الموجه الثقافي الغربي الذي تدخل في ترتيب آرائه، لأنه امثل لسياقاته العامة، دون أن يقف عنه موقفاً نقدياً حوارياً وانتقاساً الكثرة التي حاول أن يكيفها لتوافق موضوعاته الأدبية أو الفكرية العربية، أدت في النهاية إلى طبعه مضادة لما ينبغي أن تقوم به، فبدل أن تتحلل طبيعة الموضوعات المدروسة، وتتمكن من أن تندمج في سياقاتها، لتقديم تحليل كفو وفاعل بوصفها مكونات ضمنية فيها، قامت، على العكس، بتمزيق الموضوعات، لتوافق الإجراءات العامة، والأهداف الأساسية التي فرضتها سياقات ثقافية مختلفة، فجاءت تلك الجهود، وهي تحمل في طياتها نوعاً من «الانتقائية التوفيقية» التي يشحب فيها الوعي النقدي، وترتفع درجة الانتقاء المرسل، هي نوع من التوفيقية التي تطمح أن تصالح الأضداد، دون أن يكون لها الوقت الكافي للبحث عن التماس، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم، أو إدراك المسافة المراوغة التي تفصل بين التوفيق والتخفيق، فطه حسين يتعامل مع أدب الغرب ونقده باعتباره وجهاً آخر للتعامل مع الأدب العربي ونقده. وهو يجرب كل منهج ممكن في التعامل مع الأدب العربي القديم أو الحديث، وبحلول الإفادة من كل تصور نظري، أو إجراء تطبيقي، يمينه على تأصيل الدراسة الأدبية، فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات مثلما ينتقل المسافر بين العرבות

والمحطات، في رحلة شاقة طويلة لا يمينه من الانتقال والتغيير سوما بلوغ محطة الوصول، وهي، حسب جابر عصفور، تحقيق التوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية (٥٢). ومن الطبيعي أن يقع الاضطراب في رؤية تنتزع ما ترغب فيه، وتطبقه هنا أو هناك، وتدخل مبدأ «المقايسة» معياراً في معالجة الظواهر الفكرية والأدبية، لأن «القراءة الخاصة» لموضوعات محددة، تصاع لشروط «قراءة عامة» أنتجها سياق ثقافي مفابر، هنا تنقسم الممارسة النقدية على ذاتها من ناحية الرؤية والمنهج. وتلافياً لذلك الازدواج، يصار إلى تقديم حلول جاهزة تطبق - ببراعة أحياناً - على موضوعاتها، باعتبارها حلولاً ناجحة، بحيث يبدو ضمور الموضوع واضحاً أمام حضور الحل البراق المقتضى به، وفي ذلك كان طه حسين مشدوداً إلى نموذج عقلي - فكري، رسخته الثقافة الغربية حول موضوعات خاصة بها، وجهد هو في استجلايه، ولا ضمير في ذلك، إذا كان الهدف هو أن تشارك أسئلة الثقافات المختلفة، وتتم الإفادة من أسئلة الآخرين وتوصلاتهم، لكن الضرر يقع، حينما يتم اللجوء إلى تطبيق حلول جهزها الآخرون لتوافق مجالات خاصة، على حالات لا يشترط فيها التوافق مع تلك المجالات، وانجذابه إلى نموذج يراه قاراً، إنما هو في حقيقة الأمر مجرد ذلك النموذج من سياقاته، واعتباره نموذجاً كونياً متفرداً، تتجاوز فاعليته شروط الزمان والمكان. ويقدم طه حسين أكثر من دليل على هذا الأمر به فصفهوه للتاريخ المطرد منذ الإغريق، والإيمان بما يصطلح عليه «بالمعزة الإغريقية»، والأخذ بتبعية العقل الشرقي «الغريب» للعقل الغربي، حيناً، والقول حيناً آخر بالاختلاف بين الاثنين بسبب اختلاف الطابع، وهو تصور أشاعته المركزية الغربية التي تتناقض نتائجها أحياناً، كما هو واضح في هذه القضية. والتعلق بمفهوم مآوية الأدب، ومجاراة المستشرقين في شكوكهم التاريخية حول صحة الشعر الجاهلي، وغير ذلك كثير من الأدلة التي تؤكد أن الموجه الغربي لديه تحول إلى مؤلر كوني مجرد، يتجه الاهتمام إلى تطبيقه، أكثر مما يتجه الاهتمام إلى أمر الموضوع واشتراطاته الخاصة. وبوسط كل هذا يظهر مبدأ «المقايسة» ليمارس أفعالاً ثنائية، تثبت وتبطل، تؤكد وتنفى، تستحوذ وتقصي. في الطرف الأول من تلك الثنائية يصار إلى الإعلاء من شأن كل الإشارات والرموز

والإيماعات الخاصة بالتثبيت والتأكيد، إذا كان الهدف من «المقايضة» إثبات شيء، وعلى النقيض يصار إلى أبطل كل الإشارات والرموز والإيماعات ونفيها وإقصائها التي تعارض ذلك، وتتمكس الحالة، إذا كان الهدف من «المقايضة» نفي شيء وإبطاله.

لم يتمكن الوعي النقدي عند طه حسين من الالتفات إلى نقد المرجعية التي يصدر عنها، فالثقافة الغربية متعالية على النقد، وهذا يفضي إلى الأخذ بمفولاتها وحلولها وتصوراتها. ومع أن «إشكالية» الغرب، بوصفه غرباً «كونياً» يمثل المركز الفاعل في العالم، والمقياس السليم في الثقافة والسلوك وكل المظاهر السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، لم تكن مثارة لدى طه حسين بصورة نقدية، كما تثار الآن، فإن عمل طه حسين، في التحليل الأخير، يتخرج في إطار التبشير - ليس بالمعنى الدعائي - بثقافة الغرب، وخاصة بعدها الإنساني، دون التدقيق فيما سيؤدي إليه ذلك التبشير. وهنا ينطبق عليه وصف شكري فيصل، وهو أنه:

ليس الباحث الخطير فحسب، ولكنه داعية خطير للذي يذهب إليه، أو يأخذ به... إن كثرة أبحاثه ودراساته، هي أبحاث ودراسات من نحو، لكنها دعوات من نحو آخر... لقد كان البيان عنده.. طريقاً للدعوة أو للفكرة، لا تحقيقاً لمتعة فنية أو نشوة نفسية.

الهوامش:

- (١) لنحل حول طه حسين من القراءة على الكتب الأثيرة: مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن.
- محمد فريد وجدي، نقد كتاب في الشعر الجاهلي.
- محمد أحمد الدمراري، النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي.
- محمد الخطير حسين، نقض كتاب في الشعر الجاهلي.
- محمد لطفي جمعة، الشهاب الراسد.
- محمد أحمد عرفة، نقض مظان في الفرقان الكريم.
- محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر.
- (٢) عاطف العراقي، العقل والصور (بيروت، المؤسسة الجامعية، ١٩٩٥) ص ٢٤٠، ٢٤١.

وهو في كل عمله «داعية من نوع خاص... يدعو إلى هذه الحضارة الجديدة»^(٣). هذه «الحضارة الجديدة» التي يدعو إليها طه حسين، هي، كما يقول محمد مندور «الثقافة الأوربية» التي كان «يحاول في أيمان أن يدخلها في مجرى تفكيرنا»^(٤). وبما أن أهل تلك الحضارة أقوياء ومتقدمون، فالدعوة لها بعد آخر، وهو الأخذ بتلك الحضارة والانزراج فيها، وتجريد الغرب من بعده الواقعي، والارتفاع به إلى مصاف النموذج المجرد الذي يجب أن يقتدى. والدفع باتجاه تقليده ومحاكاته، هو نوع من «التفريب» الذي يقوم على اعتبار مد المؤثر الغربي إلى كل مجالات الحياة، باعتباره مؤثراً إنسانياً خالداً. وطه حسين، يكثر من كلمة «عالمه» في خطابه، حيثما ترد الإشارة إلى العقل اليوناني أو الثقافة الغربية.

إن طه حسين الباحث والناقد، ووصفته الريادية، كان من أوائل الذين دشروا للإشكالية الفكرية - المنهجية التي تتعاظم مع مرور الزمن، وهي إخضاع الذات، بجوانبها المتعددة، ومظاهرها المختلفة، لمعيار غربي، والنظر إليها بمنظور «الأخيرة» والحق فيهما، تكوناً وماهية من خلال رؤية غربية وبوسائل غربية، فـ «التجديد» والتحديث لا تقوم لهما قائمة، إلا باحتذاء الآخر رؤية ومنهجاً، والأخذ بالأسباب التي أخذ بها، دون التحسب للملازمات الناتجة عن ذلك، والتعارضات الناشئة بسبب الاختلافات النسبية في الشروط التاريخية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية.

- (٣) سيد البعراوي، البحث عن النهج في النقد العربي الحديث (القاهرة، دار شرقان، ١٩٩٣) ص ٥٠.
- (٤) جابر عصفور، الرأيا المجاورة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص ٢٠ و ١٠.
- (٥) محمد اله ونوس، كتاب لغزها وشهادات الخاص بطله حسين (كبريت، مؤسسة عيال، ١٩٩٠) ص ١١ - ١٧.
- (٦) جابر عصفور، هوامش على دفتر الصور (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤) ص ١٦٠.
- (٧) طه حسين، المؤلفات الكاملة (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣) ص ٥٠ - ٥١.
- (٨) م ٥٨٠٩.

- (٩٩) طه حسين، المؤلفات الكاملة، ٨، ١٦٦.
- (١٠٠) طه حسين، قادة الفكر (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩) ص ٣٩ - ٤٠ وانظر الأعمال الكاملة ٨، ١٩٤، ١٩٥.
- (١٠١) م. د. ص ١٤٨.
- (١٠٢) أرسطاطاليس، نظام الأئمة، ترجمة: طه حسين، المؤلفات الكاملة ٢٩٠، ٨.
- (١٠٣) قادة الفكر، ص ٣٧.
- (١٠٤) م. د. ص ١٥١.
- (١٠٥) م. د. ص ١٥.
- (١٠٦) طه حسين، في الشعر الجاهلي (القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٦) ص ٩.
- (١٠٧) م. د. ص ٤٤.
- (١٠٨) م. د. ص ١٥-١٦.
- (١٠٩) م. د. ص ١٢٦.
- (١١٠) م. د. ص ٢٦.
- (١١١) م. د. ص ٢٩.
- (١١٢) عزيز العظمة، العلمانية من منظور مختلف (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢) ص ٢٤٧.
- (١١٣) كارل لوين، تاريخ الآداب المصرية، نشر مريم نالين (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤) انظر مقدمة طه حسين، ص ٩.
- (١١٤) م. د. ص ١١.
- (١١٥) أحمد بر حسن، الخطاب النقدي عند طه حسين في نهج نهج، مركز الثقافي العربي، ١٩٨٥، ص ٣٦.
- (١١٦) طه حسين، الأيام (القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٢) ص ٣٤٩.
- (١١٧) مصطفى عبد النسي، محولات طه حسين (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥) ص ٣٠، ٢٠.
- (١١٨) في الشعر الجاهلي، ص ٩.
- (١١٩) الرأيا المتجاوزة، ص ٢٠، ٢١.
- (١٢٠) سحاحي المصطفى، مهمل الزيادة في علم الاقتصاد (القاهرة، مطبعة الفتاة، ١٩٠٧) ٨٩، ١، ١٥١.
- (١٢١) مصري حافظ، لحن الخطاب النقدي (القاهرة، دار شريات، ١٩٩٦) ص ٩٨ - ٩٩.
- (١٢٢) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢) ص ٧.
- (١٢٣) م. د. ص ١٠.
- (١٢٤) م. د. ص ١٢.
- (١٢٥) طه حسين، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، ترجمة: محمد عبد الله حنان، المؤلفات الكاملة ١٠٠، ٨.
- (١٢٦) محمود أمين العالم، طه حسين مفكراً، انظر كتاب طه حسين كما يعرفه كتاب عصره، (القاهرة، دار الهلال)، ص ١٢٦.
- (١٢٧) محمود أمين العالم، الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، انظر كتاب الفلسفة العربية المعاصرة، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨)، ص ٨.
- (١٢٨) الخطاب النقدي عند طه حسين، ص ٦٨.
- (١٢٩) محمد مندور، في الميزان الجديد (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤) ص ١٠٢ و ١٠٣.
- (١٣٠) طه حسين، حديث الأعمام (القاهرة، دار المعارف) ١٠٢ - ١٠٣.
- (١٣١) في الشعر الجاهلي، ص ٧.
- (١٣٢) م. د. ص ٤٥.
- (١٣٣) م. د. ص ٤٥.
- (١٣٤) م. د. ص ٤٦.
- (١٣٥) محمد عبد الجباري، التراث والحداثة (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١)، ص ٢٥١.
- (١٣٦) يوسف سليم سلامة، ديكاوت وطه حسين، انظر الكتاب الدوري، قضايا وشهادات المعاصر، طه حسين، ص ٩٥.
- (١٣٧) ديكاوت ميلاي الفلسفة، ترجمة عثمان أمين (القاهرة، دار النشر، ١٩٧٩) ص ٣٨ - ٣٩.
- (١٣٨) م. د. ص ١٠٦.
- (١٣٩) في الشعر الجاهلي، ص ١٢.
- (١٤٠) للاطلاع على التفاصيل، انظر: عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦).
- (١٤١) مرجعيات، أصول الشعر العربي، ترجمة: يحيى الجبوري (بنغازي، جامعة قاروس، ١٩٩٤) انظر مقدمة المترجم ص ٣٠ - ٣١.
- (١٤٢) الرأيا المتجاوزة، ص ١٠ - ١١.
- (١٤٣) طه حسين، تقليد وتجديد (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨) انظر المقدمة بقلم ذكرى نهيل، ص ١٤.
- (١٤٤) في الميزان الجديد، ص ١٠٤.

3 مايو 54 : المبعوث : السيد

تجربہ الاسب بکملہ الایام
حفظہ بہ از ما کان عالمہ
سحب الخبیثۃ بکمالہ

لكتاب وعطاف مع عبد حقه مع
خط آخر هو حديث عنه عن صاحب
العلم، ولكنه عريض لا يطور
عقرب الاحيان وهو اني
عظي لكتاب عوانه . وقد غراب
هه صاحب في الحب بول الامر
يعرف به اني نعمي معالي بكتابه
لاذ شافي فيطونه ورفعه حوده
بعض احواله . انه صر في قبه تبيد

١٢٠٠

٥
 ٦
 ٧
 ٨
 ٩
 ١٠
 ١١
 ١٢
 ١٣
 ١٤
 ١٥
 ١٦
 ١٧
 ١٨
 ١٩
 ٢٠
 ٢١
 ٢٢
 ٢٣
 ٢٤
 ٢٥
 ٢٦
 ٢٧
 ٢٨
 ٢٩
 ٣٠
 ٣١
 ٣٢
 ٣٣
 ٣٤
 ٣٥
 ٣٦
 ٣٧
 ٣٨
 ٣٩
 ٤٠
 ٤١
 ٤٢
 ٤٣
 ٤٤
 ٤٥
 ٤٦
 ٤٧
 ٤٨
 ٤٩
 ٥٠
 ٥١
 ٥٢
 ٥٣
 ٥٤
 ٥٥
 ٥٦
 ٥٧
 ٥٨
 ٥٩
 ٦٠
 ٦١
 ٦٢
 ٦٣
 ٦٤
 ٦٥
 ٦٦
 ٦٧
 ٦٨
 ٦٩
 ٧٠
 ٧١
 ٧٢
 ٧٣
 ٧٤
 ٧٥
 ٧٦
 ٧٧
 ٧٨
 ٧٩
 ٨٠
 ٨١
 ٨٢
 ٨٣
 ٨٤
 ٨٥
 ٨٦
 ٨٧
 ٨٨
 ٨٩
 ٩٠
 ٩١
 ٩٢
 ٩٣
 ٩٤
 ٩٥
 ٩٦
 ٩٧
 ٩٨
 ٩٩
 ١٠٠

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠

١٢٣٤٥٦٧٨٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩

[illegible][illegible][illegible]

يسود على لسانهم وصداقته
 رئيس لأن سببه يخرج عن طريق
 وكما لا عيب فيه أريد أن
 في سنة ١٩٣٥
 الضمير في من بين الكتب
 لم يكن به مفرقة أضافه
 معارف من العاصم مصر
 والكتاب يعرض به مقاييس حياته
 وكتشاف أثره في مصر في
 الصعيد ، ويذكر في ذكره السيرة
 حياته عموما ، نذكر في هذا
 كتابه الأيام ، وأربعة شايه
 فيها على أنه يعطي حق
 هناك مكانه حارة الكتب
 سمويه والمجلد خمسة

عن مجلة الوحدة العدد
٦١ نوفمبر ١٩٨٩.

طرحين والشعرا جباهلي

يوسف اليوسف

الريادة لحظة الالبتق العامة على نمو الآخر أكثر من عملها على نموها الذاتي .
والساعية وراء الطفاتها - سكون - لتتبع الصاعدين فرصة تجاوزها ، ويتجاوزها
وحده قويا . انها لا تبحث عن تنامها الخاص بقدر ما تبحث عن تحطيا ، عن اللحظة
التي تضمها الى ذاتها وترتفع بها وعليها في الوقت نفسه . فالريادة عندي لا تمثل الا وعي
المجتمع (بذاته والعالم من حوله ، وبتاريخيته قبل كل شيء) ساعة اخافته من الرقاد
أو تفتحه على المعاصرة . وفي مثل هذه البرهة تكون الموجودات غائبة أمام العقل ،
ويكون الوعي غير متأكد من حضور الاشياء ، ولا هو بالمتوسع لابعادها . ومن هنا
تأتي الاستراتيجية بالحقائق - حق ما كان منها راسخا كالطود - ابتغاء التحقق من صحتها ،
المعرفة م - ٨

من ابتغاء تمكين الشعور من احتضابها . وكذلك من هنا يأتي ضعف البصر والعجز عن الرؤية الواضحة والرؤية البعيدة والشمولية ، أو كما قال هيجل : كل ما هو عظيم لا يد وأن يمر بألم الخاضع .

بد أن بما يؤسف له جداً أن تستمر الريادية حقبة تزيد عما يقضي لها أن تستمر ، أصني أن التجاوز السريع والضروري بات أمراً لا بد منه ، والا يرهنا على صجزا وقصورا الداني . ان الرائد محق في أن يكون رائداً ، أما الجيل اللاحق فلا له لريادته الا وسته العقلي .

والريادية ، كبقية افالة يموزها امتلاء الوعي بالواقع وحضور الأشياء المنبث في الذات والممثل في الشعور ، هي ما كانت الثقافة العربية في مرحلة ما بين الحربين العالميتين ، هذه الثقافة التي كان المرحوم د. حسين رائداً الأول ، فهو بحق مؤسس للتقدم الأدبي الحديث في اللغة العربية المعاصرة .

★ ~ ★ ~ ★

قبل أن اعرض لمناهج المرحوم د. حسين في معنى الشعر الجاهلي أود أن انوه بأهمية المنهج الجدلي وقدرته على تحليل أوقائع والنفاد ال الحומר عبر الظاهرة . ولعل مما يثير الاستغراب أن يصمت اصحاب المنهج الجدلي من العرب عبر السنوات الخمسين المنصرمة من اطروحات وشكوك المرحوم والمستشرقين على السواء ، وأن يظل الرد على هذه الاتهامات ثلاثية منوطاً بالامر جلهم (ان لم أقل كلهم) من التقليديين الذين تعوزم المناهج المعرفية . وبوصفي ان أجل الموقف بقولي بأن المنهج الجدلي هو الاداة الوحيدة الحاسمة في تحليل الادب الجاهلي من برائن المستشرقين ومن لا يزالون يصدون آراءهم عندنا . يقول المرحوم : لو عاش الجاحظ في عصرنا لدرس الفلسفة الالمانية . وكم كان حرياً بالمرحوم نفسه ان يدرس هذه الفلسفة ، وعلى وجه التحصر جسطا يوجب المثال والمادي ، اذن لما كان قبل اي ارتباب بالادب الجاهلي ، بل لا يبرى للمستشرقين يدحض مزاعمهم ويفندنا .

وغير لنا أن نبدأ بإثبات الأدب الجاهلي ، لا بالرد على المزاعم العارية من الصحة التي كلفنا له المستشرقون . وان لدينا ما ادعوه بالحجة القرآنية التي يمكن مرضها من وجوبي نظر متمازضتين ، ومع ذلك تبقى صحيحة وداعمة للادب الجاهلي .

فمن وجهة النظر الايمانية يمكن القول بأن القرآن، هذا الكتاب الذي يشكل ذروة في جمالية الاسلوب وعمق التعبير الفني، لم يكن ليخاطب به الله الناس لو لم يكونوا قد بلغوا مستوى من الفصاحة والفنية يؤهلهم للتواصل مع الكتاب وفهمه واستيعابه بوصفه أنظمة لعلاقاتهم الزمنية والازلية، لأن الله لا يخاطب الناس الا على قدر عقولهم. فمن أين جاء قناس هذا الارتقاء في الفصاحة والفنية التي تهيؤهم لفهم القرآن واستيعابه ان لم يكن قد جاءهم عبر ثقافة سابقة على الكتاب؟

أما من وجهة النظر الالحادية، فيسعدنا القول بأن القرآن. وهو ما يشكلقفزة هائلة في الأساليب العربية والارتقاء الأدبي والكتابي، يستحيل - عقلا - أن يبلغ هذه القفزة لو لم يكن قد شرطته تراكمات كمية في التطور الكتابي شرطاً ضرورياً. ان الحياة لا تعرف الطفرة، والتطور لا يأتي مفاجئاً، بل يسير وفقاً لقوانين الجدول في التنفي ونفي التنفي وتحول الكم الى نوع وصراخ المتضادات داخل الكين الواحد، بحيث تقوم التبدلات الكمية، المتعضولة داخلياً بالتبدلات النوعية الشيء، باحداث قفزة قد تبدو فجائية، ولكنها تفقد فجائيتها امام العقل التحليلي، لأنها في الحقيقة مشروطة بشروط تفعل فعلها داخل بنية الشيء المتنامي، وقد يكون هذا الفعل حفيف وغير ملحوظ، وذلك يعني أن تراكمات عقلياً في الاساليب الكتابية وقد سبق القرآن وسهله. ولا يمكن أن يكون هذا التراكم شيئاً آخر غير الشعر الجاهلي. انه لا يمكن ان يكون التوراة ولا الفكر الاغريقي ولا الانجيل الأربعة، لأن كل هذه الاعمال لم تكن مكتوبة بأدغة العربية، وان كانت تشكل بعضاً من مصادر القرآن، الذي غم هنا بأسلوبه وفنيته قبل كل شيء.

والحق أننا انطلقاً من تحليل الخصائص الفنية القرآن يسعدنا ان نصل الى الخصائص الفنية الشعر الجاهلي، لأن هذه الخصائص الأخيرة هي مميزات الأسلوب القرآني نفسها، ولكنها مصاغة وفقاً لحلقة أدلى من حلقات التطور. أي أن خصائص القرآن الفنية هي ثمرة خصائص الشعر الجاهلي وارتقاء بها الى افق اسمى، وهذا يعني ان الشعر الجاهلي لا يمكن أن يمثل الا « كمية نوعية » بالنسبة الى القرآن، عنيت تراكمات كمية كما ازدادت وصاعدت كما أحدثت فروقا نوعية، تتراكم هي الأخرى بدورها حتى تفضي الى القفزة.

ووجيز القول ان من المستحيل - عقلا - أن يأتي القرآن دون ان تشرطه ثقافة متطورة تسود المجتمع قبل ظهور القفزة (القرآن) . فما كان للقرآن أن يكون خرقاً في مقاييس الأدب عند ذاك لو لم يكن قد سبقته تبدلات كمية تداوم على تكسيها عبر

ثقافة المجتمع . والحق أنه لو لم يصلنا شعر جاهلي لكان من واجبنا ان نتساءل عنه بعد قراءة القرآن ، لأن مثل هذا الكتاب لا يمكن ان يأتي طفرة ، اذ الحياة لاتعرف الطفرة ، أي لاتعرف النشوء المفاجيء لوجودات . وإذا ثبت ان الشعر الجاهلي منحول بحيث من الضروري ان يكون القرآن منحولا ، لأنه يخدم شروطاً لغوية شاربطة ، وهذا مالا يمكن ان يكون . فلما كان القرآن حقيقة لانتقبل الطعن فان شارطه (الادب الجاهلي) حقيقة لانتقبل الطعن بدورها . اللهم الا ما كان ملغياً هامشياً يصيب قليله لأكثريه .

وهناك مسألة أخرى يمكن للمنهج الجدلي أن يحلها كدعم للادب الجاهلي ، فالحق أن منهج ديكارت ، الذي نحا المرحوم نحوه ، شديد التغلف بحيث يتوارى أمام المنهج الجدلي . صحيح أن منهج ديكارت كان قفزة في الفكر الانساني في حينه ، ولكن القفزة نفسها مرهان ماتقدو عقدة زناكية كبيرة (ليس الا) بالإضافة الى قفزة أخرى ترقى عليها . ان هذا المنهج الجدلي يمنحنا حجة حاسمة أخرى مولداً . ان شعر القرن السابع الميلادي (الاخطل ، الفرزدق ، جرير ، الحطيئة ، عمار بن أبي ربيعة ، جميل بثينة ، حسان ، كثير عزة ، قيس بن امرئ القيس) الذي لم يرق اليه شك المرحوم طه حسين ، والذي ارتاب مرجوليوث ببعضه ، أو هو ارتاب على وجه الحصر بشعر النصف الاول من القرن الاول الهجري ، أي انه لم يشك بصريح بن أبي ربيعة والاطخل الصغير ، وجرير والفرزدق وغيرهم ، ان هذا الشعر كان من المتعذر أن يأتي على هذه الحالة من الجودة والتقنية والنضج الفني لو لم يشرطه تطور طويلا في الأساليب الشعرية ، وفي ترميم التقاليد الشعرية ، شرطاً ضرورياً . ولابد أن يكون هذا التطور قد غطى عقبات حقيقة مهددة من الزمن لانتقل عن القرنين الخامس والسادس الميلاديين ، وهما مايشكلان العهد الجديد .

ان الاشياء في تناميها الموضوعي يستحيل ان تبلغ حلقة أرقى قبل أن تبلغ حلقة سابقة ، ويستحيل ان تبلغ حلقة أدلى قبل أن تمر بحلقة سابقة أيضاً ، لأن المتطور يعرف الاتضاع مثلاً يعرف الارتقاء ، اذ فئة جدل هابط وجدل صاعد . فحان واجب في أن الشعر الراشدي والاموي قد شرطه الشعر الجاهلي بالضرورة ، ولولا ذلك لجاء ركيكاً هزيلاً ، لأنه لا بد له من ان يتعبط في وهن الولادة ووجع الخاض . ان العدم الخاضبة في الشعر الاموي يدل دلالة قاطعة على أن مرحلة الخاض كانت قد انطقت في احقاب أقدم من العصر الاموي بكثير . ومن المستحيل ان يرق غزل عمر

ابن أبي ربيعة لو لم يسبقه ويهد له غزل امرئ القيس وسواه بالضرورة المطلقة لا النسبية .

ثم حجة جدلية أخرى فحواها أن الواقع يصنع الوعي ويمسده هتواته ، فإذ هلك أي امرئ يعيش في مدينة ، وبعبداً عن الحقبة الجاهلية ، مهما يكن متمشياً لفقه الجاهلية والثقافة الجاهلية والتاريخ والمجتمع الجاهليين ، أن يكتب قصيدة تعكس روح الجاهلية دون أن تظهر عليها علام عصرها ، ودون أن تبتهد عن روح العصر الذي تنتسح . وهذا يعني أنت خلف الأحمر الذي عاش في البصرة بعيداً حق عن جغرافية المجتمع الجاهلي ، وعن زمانه أيضاً ، وضمن شروط حضارة جديدة كل الجدة ، يتعذر أن يكون مؤلف لامية العرب ، لأن مؤلفها الحقيقي (الشنفرى) قد عاش في الجوع حقاً ولأنها إنما ظهرت بغض خواء المدة من الملصم . وهي تعكس أحوال رجل عاش في البداية لحقبة جديدة بحيث يستحيل اصطناع تجربته . وما في اللامية من تألف صادق مع الوحوش يدل دلالة قاطعة على أن مؤلفها قد عاش مع الوحوش حقاً لا زوراً ، مما يؤكد بحزم أن المؤلف بدوي لا حضري . ومن شأن أن يتثبت من صحة ما أزعم فليتأمل الأبيات العشرة المألفة بالآب ، إذ يستطيع الشاعر أن يرغبك على التفاعل مع هذه الوحوش المفترسة وأن يبرذك من حركتها بها ، لا شيء إلا لأنه صادق الانفعال إزاءها ، وإلا لأنها تحمل أضغاثاته هو نفسه . وهذا الصدق في الانفعال ، هذا الوعي المتعدد بالتجربة لا بالتخيل ، بالواقع لا بالوهم أو الالتعال ، هو ما يؤكد صحة انقاسيا إلى بدوي عاش في الصحراء حياة شقاء وصعلة .

لقد برهن بلاشع حين قبل الدعوى التي أثارها القالي في أماليه ، والرامية إلى أن خلف الأحمر هو واضح للامية ، برهن على أنه يقتدر إلى العن التحليلي ، وإذا لم يكن هذا هو حاله ، فإلنا نستطيع أن نطعن بموضوعيته . أن الخبر الذي الفرد به القالي قد لا يزيد عن كونه محاولة لطمع بزاهة خلف الأحمر . وإلا فكيف غاب هذا الخبر عن ابن سلام وسواه من أغمة الرواة ؟

وهناك المسألة الطولية كحجة جدلية على وجود الأدب الجاهلي . أن نجد خمس عشرة قصيدة لحسان بن ثابت تقسطن بالوقوف على الأطلال ، وأن نجد عمر بن أبي ربيعة يتهم على هذا التقليد الشعري ، وأن نجد أبا نواس ينحو نحو عمر بدوره ويتهم على ذلك التقليد نفسه ، كل هذا يستحيل إلا أن يشير إلى رسوخ هذا التقليد واسبقيت على من يتهمون عليه ، وإلا فما مبرر الهجوم عليه لو أنه لم يوجد قبلهم ؟

بقيت مسألة أخرى تدل على الشعر الجاهلي ، وهي مسألة استقرائية نخدمنا حقا .
 لم يكن صدفة أن نمر كلمة « شاعر » ست مرات في القرآن ، وكل مرة في سورة مختلفة .
 وتلك هذه المرات الست : « وما علمناه الشعر وما ينبغي له هو ان هو الا ذكر وقرآن
 مبين » (ليس ، ٦٩) ، « بل قالوا أضفان أحلام بل افتراء بل هو شاعر » (الانبياء ،
 ٥) ، « ويقولون أننا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون » (الصافات ، ٣٩) ، « أم
 يقولون شاعر نترصد به رب المنون » (الطور ، ٢٠) ، « وما هو بقول شاعر قليلا
 ماؤمنون » (الحاقة ، ٤١) ، « والشعراء يتبعهم الغاوون » (الشعراء ، ٢٢٤) .
 ولنلاحظ أن سورة من سور القرآن تحمل عنوان الشعراء ، ومن المتعذر أن يكون
 هذا العنوان لو لم يكن الشعر تقليدا كلي الحضور . ولنلاحظ كذلك أن غضا من الآيات
 الست تدافع عن القرآن ضد التهمة الأساسية التي وجهت اليه حين اتهمه المشركون بأنه
 شعر . أما الآية السادسة فهي كذلك تدفع ضد التهمة نفسها . ولكنه دفاع غير مباشر .
 وهنا ينظر العقل سؤال : **العقل أن يكون العرب قد واطئوا عن ذمت القرآن بالشعر**
ولنستقرى هذه المواظمة من ورود الدفاع ضد ما موزعا على ست سور متباعدة
زمنيا) لو لم يكونوا يعرفون الشعر معرفة جيدة " الجواب عندي : لا يعقل . اذن
قال الشعر الجاهلي ضرورة مطلقة .

والشعر الجاهلي لا يمكن أن يكون قليلا ، لأن القفزة القرآنية كانت جوهرية
 بحيث يتعذر الا أن يسبقها كم هائل ليحدث مثل هذا التحول الهائل في الأسلوب . فحين
 قام مرجوليوث بالظن بالشعر الجاهلي بحجة أنه يفوق الشعر الاغريقي كأ ، انما برهن
 على انه لم يكن يستوعب هذه المسألة ، عنيث أن القرآن لابد من أن يكون قد سبقته
 وشروطه كليات هائلة من الشعر المتطور نوعيا ، لأنه على قدر كفية ونوعية الشارط
 يأتي المشروط . ونمثل على ذلك بقولنا : ان تحقيق نصر صغير على العدو لا يحتاج الى
 تحولات كبيرة (كأ ولوعا) في المجتمع ، أما احراز النصر الساحق فيتطلب استطلاعات
 جذرية تنقل المجتمع من حلقة الى حلقة أرقى . وذلك يعني ان نوعية القرآن الراقية
 تسمح لنا بتحليل كليات هائلة من الشعر الجاهلي . ولو لم تصلنا هذه الكليات الهائلة
 لاثار لنا تاريخ القرآن متاعب حمة تتعلق بضروراته التمهيدية .

أفيسدق العقل ، اذن ، ان جميع الرواة — عربا وعجماء — قد قواطوا على
 تلقيق عصر أدبي بأنه اوهل كان الناس من الغباء بحيث ينطلي عليهم ان عصرهم بكامله

يمكن اختلاقه ؟ والفكر الذي اهداه القدماء بالمتحول من الشعر الجاهلي ، أما يحمل
الجاهلية فحواها ان المتحول أقل من الحقيقي لأن ما شك به الاقدمون من شعر هو أقل
ما أثبتوه ؟ ان المستشرقين واتباعهم قد جعلوا من الحياة قبة ، كما يقول المثل .

والآن بعدما اقتنعنا بالشعر الجاهلي كضرورة مطلقة لو لم تصلنا لقضاء لنا عنها ،
دعنا نعرض لآراء المرحوم طه حسين . والحقيقة ان حججه يمكن تصنيفها في حجتين
اساسيتين ، هما :

أولاً - الشعر الجاهلي ليس مرآة للحياة الجاهلية :

١ - الشعر الجاهلي لا يعكس الحياة الدينية الجاهلية : « فأما هذا الشعر الذي
يضاف الى الجاهليين فيظهر لنا حياة ضائعة جدية بريئة أو كاله بشة من الشعور الديني
القومى والمطلة الدينية المتسائلة على الناس أو المبطرة على الحياة العملية » (راجع :
« في الأدب الجاهلي » ، دار المشرق ، مصر ، للطبعة التاسعة ، ص ٧٧ - ٧٢) بخصوص
هذه الحقبة ، لنا نريد إلا أن نقول كلمة واحدة قالها الموسوي : « لا سلام يجب ماقبله » .

ب - الشعر الجاهلي لا يعكس حياة الاقتصادية الجاهلية : « فأنت تستطيع أن
تقرأ امرأ القيس كله وغير امرئ القيس ، وأنت تستطيع أن تقرأ هذا الأدب الجاهلي
كله دون أن تظفر بشيء ذي شأن يمثل للحياة العرب الاقتصادية فيما بينهم وبين أنفسهم »
(ص ٧٥) لست أدري كيف فاب ديوان مروة ، وشعر الصعاليك كله ، من جال
المرحوم ، وهو الشعر الذي يعكس الصراح الطبقي وعلاقات الإنتاج بكل أمانة . أنتهيه
بأنه لم يكن كمال الاطلاع على الشعر الجاهلي ؟ ألا يعكس شعر الصعاليك تردّي الاوضاع
الاتاجية والعلاقات السالبة والاحوال الاقتصادية عند العرب ؟

« أفنتظن أن القرآن كان يعنى هذه العناية كلها بتحريم الربا والحث على الصدقة
وغرض الزكاة لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخلية من الفساد والاضطراب بحيث
تدهور الى ذلك ؟ » (ص ٧٦)

أنتظن أن مروة كان قد قال :

ومن يك مثلي ذا عيال ومقتراً من المال يطرح نفسه كل مطرح

وان الثنفرى كان قد قال :

واستفترق الارض كي لا يرى له علي من الطول امرؤ متطول

« لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخلية من الفساد والاضطراب بحيث تدعوا الى ذلك ؟ » .

« وحديثي أين تجد في هذا الأدب ، شعره ومثله ، وما يصور لك تضالاً ما بين الأغنياء والفقراء » (ص ٧٦) أنت تطالب الى ان أن أحدثك ، إذن ؟ وما اذا أشير بصحبي الى شعر الصدايق . والحق أنت ما من شيء في كتاب المرحوم يشير استغراب أكثر من هذا الطلب .

ج - الشعر الجاهلي يرينا الاخلاق على غير ما نراه في القرآن :

« فالشعر الجاهلي يمثل لنا العرب أجوداً كراماً مهيبين للأموال صرغيس في ازدهارها ، ولكن في القرآن الخاسراً في ذم الطمع ... » (ص ٧٧) لقد غاب عن بال المرحوم أن الشعر ، كل شعر . يقدم الاخلاق كما ينبغي أن تكون ، لا كما هي كائنة في الواقع ، وهو يتعامل مع القيم على الامكان لا على التحقيق . وحين ندرس مرحلة أدبية للمستقرى والقها الاصحاحي من المرحوم الاديبه صامت ان تلكه ذلك إلا بالتحليل لا بالمباشرة . ان شعر الرثاء والمدائح لا يمكن أن يعكس الا الجانب من الواقع ، وإن كان يعكس الواقع لها يعكس .

تري ألا نجد البخل والجبن والتكاسب عن المال في شعر الهجاء . خذ هذا البيت لعروة كشاهد على البخل :

الي امرؤ هاني اذني شركة وانت امرؤ هاني اذنيك واحد

وهذا ، كشاهد على كمال الناس على الكسب :

وما طالب الحاجات من كل وجه من الناس إلا من أجعد وعمر

وانظر حال الفقير في الناس في قصيدة عروة التي يستهلها بهذا البيت :

دعيني لقنى اسمى فاني رأيت الناس شرهم الفقير

لا أملك ان أرجع ان المرحوم لم يكن مطلعاً على شعر الصدايق حين وضع كتابه هذا .

ان خصيصة الكرم التي أخفها الرثاء والمدائح ببعض الناس لم تكن تسبغ الا على الارستقراطية اليدوية والطبقة التجارية وحدهما ، وهذا أمر كالت تقتضيه شروط السيادة . والأهم من ذلك ان المرحوم قد فاتته ان يستخلص الشيء من تقيضه . فاضفاء

صفة الكرم على الممدوح أو المرئي تعني حاجة المجتمع إليها كمثل أعلى أكثر مما تعني وجودها في الواقع .

وإذا كان القرآن « يدقق في تنظيم الصلة بين الدائن والمدين » (ص ٧٨) ، فهو إنما يفعل ذلك لأنه جاء كادولوجيا بالدرجة الأولى ، لا كعالة جدلية ، كما هو شأن الشعر . زد على ذلك أن الشعر موضوعات لا يتعداها ، وهذا موروث قديم ما يزال له أنصار بيننا نحن في القرن العشرين ، فما بال الجاهلية ، يا رعاك الله ؟

د - الشعر الجاهلي والبحر :

« ومن عجيب الأمر أن لا تكاد نجد في الشعر الجاهلي ذكر البحر أو الإشارة إليه ، فإذا ذكر فذكر يدل على الجهل لا أكثر ولا أقل » (ص ٧٩) ، أي جور هذا على الشعر الجاهلي ؟ نحن نستطيع أن نذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، خمسة مواضع لشعراء متفرقين يتطرقون فيها إلى البحر أو ما يتعلق به . يقول امرؤ القيس :

وليل كوج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الدوم ليبتسلي
ويقول طرفة :

كانت حجاج النالكية عبودة خلايا سفن بالنواصف من ده
عبودية أو من سفن ابن يامن يحور بها الملاح طوراً ويهدى
ويقول زهير :

يقطعن أجواز أميال الفلاة كما يفشى النواقي غمار الحج بالسفن
ويقول :

عوم السفن ، فما حال دونهن فريد للقرينات فالتكان فالكرم
ويقول النابغة :

يظل من خوفه الملاح محتصاً بالخيزرانة ، بعد الآن ولنجد

فكيف نفترى على الشعر الجاهلي ونزعم أنه لم يذكر البحر ، أو أن ذكره لا يدل إلا على الجهل ؟ ثم لماذا لا نأخذ مسألة أن الكثير من العرب كانوا يجهلون البحر حقاً ، ومن المشهور أن عمر قد نبى معاوية عن انزال المسلمين في البحر . ويبدو أن عمر لم يكن يعرف البحر حقاً ، ولهذا طلب إلى عمرو بن العاص ، وقلبه على مصر ، أن يصف له

البحر . ان العرب لم يمتلكوا اسطولا قبل وفاة عمر الذي كان يعلم حق العلم ان العرب فرسان يقاتلون على صهوات الخيل لا على ظهور السفن . الامر الذي يؤكد ان العرب لم يكونوا في الجاهلية أمة بحرية . وتجارة اليمن والشام لم تكن الاتجارة قوافل ، قبل كل شيء .

ان حجة المرحوم طه حسين الرامية الى ان الشعر الجاهلي لا يعكس الحياة الجاهلية منقوذة حتماً . لانه عكس علاقات الفزو وصلات القبائل بعضها ببعض ، كما عكس القيم المثلى للاستقراطي والفراس البدويين . وصور المرأة طعينة أو مسبية أو موروثة . وصور الصراع الطبقي على أشده . واطلعنا على فئسة من الناس القبلت علاقاتها العشائرية لتقع صلات طبقية . ونحسب ان الصعاليك هم أس الخط البياني في التاريخ الاسلامي . فانا لا نجد فرقاً بين قول عروة :

فأبلغ عفرأ او اصيب رغبةً وصبلغ نفس عذوها مثل منجج

وقول أبي ذر : عجبت من لا يجد نفوت في بيت كيف لا يخرج الى الناس مشهراً سيفه .

أما أن يطالب المرحوم من الشعر الجاهلي ان يصور العلاقات التجارية مع البدان الاخرى ، وان يحدد حالات الرأ والمداينة ، فهو أمر ينسب صاحبه ان الشعر الجاهلي في غالبية بدوي ، وان التجارة وشؤونها حضرة بالدرجة الاولى . ان الشعر الجاهلي قد عكس العلاقات البدوية على أحسن وجه . ما قولكم اذا ذهبنا الى ان شعر جرير والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة (وهؤلاء هم اركان الشعر الاموي) لم يكن يعكس الفتوحات الاسلامية الكبرى المعاصرة له ؟ افترض ان هذا الشعر منحول ؟

ووجيل القول . يستل ان نزع ما مفاده ان الشعر الجاهلي قد عكس الحياة الاقتصادية في الجاهلية على أحسن وجه عكساً مباشراً ، عكساً للصعاليك . وعكساً لمباشراً عبر شعر سواهم . ان تحليل القصيدة ، أعني القدرة على قراءة تحتانياتها ، هو ما نستطيع ان نفترض منه ما نشاء ، من صور الحياة الاقتصادية في الجاهلية .

ثانياً - الحجة القوية والهجورية :

بعد ما جهد المرحوم نفسه ليثبت التباين القائم بين اللغة الحضرية والعربية ، الامر

الذي لا يماري فيه أحد ، وبعد ما يقدم حجة القراءات السبع للقرآن ، ثم ي طرح هذا السؤال : « أسادت لغة قريش ولهجتها في البلاد العربية واخضعت العرب لسلطانها قبل الاسلام أم بعده ؟ » (ص ١٠٥) في قناعتي أن الاجابة عن هذا السؤال ينبغي ان تستفيد من صحة الشعر الجاهلي لا أن تؤخذ حجة عليه ، إذ الشعر الجاهلي دليل جامع على أن لهجة قريش كانت سائدة في معظم بلاد العرب خلال القرن السادس الميلادي ، ولا عجب في ذلك فالتجارية (الميركتية) الحجازية كانت تحكم قبضتها على طرق التجارة من خلال تعريب هذه الطرق ، ومن خلال تعريب الاسواق أيضا ، فقد كان الجو مهيئاً أحسن تهيئة قومية عشية الثورة الاسلامية ، الشيء الذي نملأ استقراءه من الانتصار السريع للإسلام ، هذا الانتصار الذي ما كان يمكن أن يتم بتلك السرعة لولا مهادنة الضرورية .

ونحن لانعلم السبب الذي جعل المرحوم يرفض ان نكون العربية قد سادت معظم انحاء جزيرة العرب قبل الاسلام **اذا هو وطن ان السيادة** اما كانت للجنوب لالشمال . وقد غاب عن باله ان الشعب الذي تمكن من انجز أعظم ثورة في تاريخ الامة العربية كان من المتمدر عليه ان يخطو هذه الخطوة الجبارة لو لم تسبقها تراكمات تاريخية ضرورية ، لكن اهمها ان الشمال يسطر نفوذه على كل خطوط التجارة واسواق في جزيرة العرب . وحين ادعى طه حسين ان اليمن كانت أرقى من الحجاز ، فإن دعواه هذه لاتصدق الا على عهد سبأ ومعين وحير ، لأن اليمن كانت قد لحقتها الاضطرابات بدليل تغلب الاحباش والفرس عليها ، في حين بدأ الحجاز منذ مطلع القرن السادس الميلادي بمهزة ذات قفزات نوعية في ميدان الاقتصاد والحضارة وال عمران ، مما جعل منه قطب العرب والموطن الذي راحت قبائلهم تؤول اليه وتستقر .

والغريب ان المرحوم يحاول ان يقطع عليك السبل من حيث تحليل المسألة اللغوية بقوله : « ليس هناك اذن سبيل الى أن نفهم ان القبطانية قد اتخذت لغة عدنان أداة لاثبات آثارها الادبية ، فكيف شعر شعراء قحطان وسجع كهانهم وتكلم خطباءؤها بلغة القرآن ؟ انما فعلوا ذلك لان ما يضاف اليهم من الشعر والسجع والنثر قد جن عليهم بعد الاسلام بطلا . » (ص ٩٠) لقد ظل المرحوم يستشهد بالقرآن حتى صار الكتاب الكريم حجة عليه . فقد نسي « راحة الشتاء والصيف » وأثرها على ذلك ، اذا كانت اليمن ، التي مازال الصراع بينها وبين القيسية قائماً حتى اليوم ، قد نخلت هذا الشعر المذبوب الى شعرائها ، اما كانت القيسية قادرة على فضحها هتجة بالحجة اللغوية التي يطرحها

المرحوم ؟ وحين يقال له ان بعض ، أو معظم ، شعراء اليمن ، كأمريء القيس ، مثلاً ، كانوا قد عاشوا في الشمال ، وهذا يعني أنهم كانوا يتقنون لغة عدنان ، فانت المرحوم يرفض السبب الذي جعلهم ينزلون الى الشمال ، بعدما أهاب سيل العرم ، دون ان يقدم سبباً وجوباً لرفضه هذا ، ويرفض ان تكون قبائل الاوس والخزرج وسواهما قد استوطنت الشمال مهاجرة بعد انييار ذلك السد . ولنا لدري كيف أهاب المرحوم لرفضه ان يشك هذه الهجرة المتفق عليها من قبل المؤرخين القدماء والمحدثين ، مع قبوله لواقعة انييار السد ، بل وعلى الرغم من ان القرآن قد ذكر هجرة السبئيين ونس عليها صراحة بقوله : « وجعلنا بينهم وبين القرى التي باركنا فيها قرى ظاهرة وقدرنا فيها السير سيروا فيها ليالي وأياماً آمنين » (سبا ، ١٨) ، ومزقناهم كل ممزقاً (١٩) .

بدهي ان انهدام سيل العرم هذا كان سيؤدي بالضرورة الحتمية الى هجرة بعض القبائل المستفيدة منه . والحقيقة ان المؤرخون يجهلون عن هجرة بعض القبائل المستفيدة منه . والحقيقة ان المؤرخون يجهلون عن هجرة هل اليمن ، لا الى الشمال فحسب ، بل حتى الى مناطق خارج جزيرة العرب . وفي رأينا ان الخطاط ليمن سابق على انييار السد ، وان عامة الاسمي هو سيطرة الرومان عن الاسواق التجارية في حوض البحر المتوسط ، وهذا يعني ان الخطاط ليمن بد قبل تشكل الدولة الحميرية (١٥٠ - ٣٠٠ م) ، أي في العصر الذهبي لروما ، وهو القرن الاول قبل المسيح . ان التناقل للسيطرة التجارية على المتوسط والاحمر ، واسواقها ، من يد اليمن الى يد الرومان قد بدأ يتقل بالتالي موازين القوى من ايدي الجنوبين الى ايدي الشماليين ، وبخاصة الحجازيين ، نظراً لقرعهم من تخوم الامبراطورية الرومانية . والحقيقة ان طرق التجارة الدولية لو دالت ففارس لا الرومان ، لكالت نجد هي المؤهبة للقيام بدور الحجاز . ولكالت مهداً للثورة ، ألم يكن صدفة ان اطلق الرومان على العرب اسم « الخلفاء » .

ان سقوط الدولة الحميرية في اواخر القرن الثالث الميلادي سقوطاً تاماً بيد الاحباش قد لعب هو الآخر دور نقل زعامة للعرب السياسية الى الشمال . كما ان هذا السقوط قد لقي بزمم التجارة في ايدي الحجازيين . والحق ان صور التاجر والخانوت والسفينة والملاح والراية التي كان ينصبها للتاجر ليستدل عليه ، وهي صور كثيراً ما نجدها في الشعر الجاهلي ، بخلاف ما زعم المرحوم ، هي برهان لتاطع على رواج الحركة التجارية في معظم ارجاء الجزيرة العربية عهد ذاك .

وفضلاً عن ذلك ، ان في امكان المرء أن يطرح فرضية فحواها أن قريش نفسها ، وهرب الشمال جميعاً م من البائدة أصلاً . فاذا علمنا أن اليمن قبل الفتح الحبشي كانت أرقى مركز تجاري في الجزيرة العربية ، واذا علمنا أن قريش انما سميت كذلك لانها تنكسب بالتجارة (إذ أن كلمة « قريش » مأخوذة من الهمس « قرش » ، أي عاش على التجارة ، ومنه كلمة « قرش » المعروفة) ، واذا صدقت الاخبار الثلاثة بأن جرم كانت تستوطن مكة قبل قريش ، وحين جاءت قريش أجلبهم عنها ونزلتها ، يصح أن نفترض ما خلاصته ان قريش هذه قد جاءت من الجنوب . فقريش للتكسب من التجارة يحتمل أن تكون قد جاءت من مركز تجاري لا بدوي ، واليمن هي الوطن الأكثر احتمالاً لهذا المركز . واذا صحت هذه الفرضية ينتج عن ذلك أن لغة اليمن الشعبية هي لغة الشمال نفسها ، وأن الحيرية لم تكن الاقافة الاستقراطية والثقافة في مرحلة دولة حمير ، ومن قبلها سبأ ومعين ، وسبيل هذه الدولة في أواخر القرن الثالث انطلقت القبائل يتكلم لغتها الشعبية وترفع الى درجة لغة الثقافة . وليس هذا مستبعد لان مصر قد اكتشف فيها لغتان ، المبروقيلية ، كلمة رسمية ، والهيوطمية ، كلمة شعبية . ان من المستحيل أن يتكلم البدو في عهد سفيان الى كانت اسماهم منكمهم نفسهم . ان الملكة التي لا بد أن يكون الكهان قد شرموا على تربيتهم وتعلمها لا يمكن أن تتكلم لغة الرعاة الاميين ذاتها وكون قروق لهجوية على الاقل .

والحق ان لغة حمير ولغة القرآن هما شقيقتان توأمان لا تختلفان عن بعضهما بعضاً كثيراً . فلما نحول لنا حق طرح فرضيتنا السابقة ان مؤرخي القرن الرابع الهجري قد ذهبوا الى ان حرب اليمن كانوا يتكلمون لغة عربية فصيحة . كما أن من المستحيل ألا نفرز الحيرية ، التي كانت تتطور خلال النبي عام ، لهجة عامية شعبية . واياً كانت الشأن ، فان الحيرية لا يمكن ان تكون اكثر من لهجة عربية موهلة في القدم ، حاولت على استمرارها (كاللاتينية) ولبنانها وابتماده عن التطور الداخلي عوامل تاريخية اهمها ان أصبحت لغة الثقافة لكل دول اليمن القديمة المتلاحقة .

ان هذه الاطروحة الرامية الى ان ما نسموه باللغة الحجازية كانت ذات يوم لغة الشعب في اليمن وسواه ، في حين كانت الحيرية ، التي تنسب الى سبأ ومعين قبل حمير ، اي الألفلتاني قبل المسيح ، هي اللغة الرسمية لليمن عبر النبي سنة ، هذه الاطروحة التي احبها تقدم لأول مرة كتنسفير للشأن اللغة العربية ، هي ما ينبغي العمل على اثباتها أو دحضها ابتغاء الوصول الى ارومة اللغة العربية وبنائهم تشكلا . غير ان لدي هذه الاطروحة

لا يعني مجزأنا عن دحض الحجبة القفوية ، بل نحن نملك ذلك — بر ربط التسمو القفوي
بتحولات الحركة التجارية في القرنين السابقين على الاسلام .

ولكن ما يدهم اطروحنا هو الهجرات اليمنية المؤكدة الدالة الى الشمال والشرق
جست قبائل يمنية الى الحجاز وسواه ، اذ يرجح ان يساجر الفقراء لا الاغنياء اليمنيين
اثر كل احتلال في الارضاح الاقتصادية والسياسية لليمن ، ولا سيما اذا عرفنا ان حضارة
اليمن الزراعية كانت حضارة سدود معرضة للانهارات على الدوام . واطن ان اليهود
الذين استقروا في المدينة م من اليمن . وقد نقلوا خبراتهم الزراعية والتجارية الى تلك
المناطق التي اعدوا عمرانيا بعدما كانت زاهرة في العهود السحيقة . وكذلك هو حال يهود
خيبر ووادي القرى . والارجح ههنا ان تكون هذه المجموعات اليهودية وقد
هاجرت الى الحجاز اثر سقوط اليمن (الفلمة الرئيسية يهود يوحنا) بسيد الاحباش
المسيحيين الذين كان لا بد لهم من أن يفتنوا بالجزيرة التي دبرها اليهود لمسيحي يجران .

وحق اذا لم تكن قریش هامية الأصل ، فن لي وضع المرء ان يؤكد تكون لغة
حجازية بدأت تتشكل منذ مطلع القرن الخامس الميلادي . ولم تكن لغة قریش الا
عمودها الفقري . وفي يقيني ان لغة القرآن هي لغة الحجاز هذه . بل ان لغة قریش في
المرحلة الجاهلية العدي كانت لغة الحجاز (او لغة قرآن) نفسها . فقي حين وودتنا
أخبار عن فروقات لهجوية بين لغة الرسول و لغة الوفد اليميني الذي آتاه مباحياً ، فالتنا
لم يردنا خبر عن فروق لهجوية ذات شأن بين لغة المهاجرين والانصار ، الامر الذي يدهم
صحة الفرضية القائلة بأن الحجاز كان يملك لغة موحدة قبل الاسلام ، وليكن اسمها لغة
قریش ، او لغة الحجاز ، صيان .

ولي مقدورنا تقرير ما مفاده ان بناء كعبة الحجاز ، كتنافس تمهاري لكعبة اليمن ،
لا يمكن ان يكون قد تم إلا بعد انحسار النفوذ التجاري لليمن . ونحن نرجح ان يكون
هذا الانحسار قد بدا في القرن الاول قبل المسيح ، اي بسيطرة روما على اسواق
المتوسط والاحر ، الذي نجم عنه تحول التجارة في بلاد العرب من اليمن الى الحجاز .
ان هجرة الحبشيين في القرن الثاني الميلادي ، بناء على رأي (بلو) ، يعني أن اليمن
قد انحطت حقاً . ونحن نرجح ان يكون الحجاز قد أخذ بالنهوض بدءاً من ذلك القرن .
وربما تهيأ له المزيد من أسباب النهضة عند انبيار دولة حمير في آخريات القرن الثالث ،
ويوسع المرء ان يفترض قيام هجرات كبيرة اتجهت من اليمن نحو الشمال بين القرن الاول

قبل المسيح والقرن الثالث الميلادي ، دون أن ينقطع سيل هذه الهجرة في القرون اللاحقة . ويوسع المرء أن يفترض كذلك أن هذه القبائل اليمينية قد طغت على الشمال وأكسبته لغة عربية التي يمكننا أن نفترض أنها اليمينية العامية . وليس بما يدحض هذا الافتراض أن حضارة عمود التي رُقي إلى القرن الثامن قبل المسيح ، وكذلك حضارة لحيان والصقائيين ، التي كانت تستخدم لهجة عربية معينة ، تعني أن لشوء اللغة العربية سبق من هذه الهجرات اليمينية . وذلك لأننا نملك أن نقول بأنه ما من شيء يمنع أن تكون عمود نقيب يمنية الأصل وأنها اتت ومعهما لهجتها اليمينية الشديدة الشبه بالعربية . كما أنه ما من شيء يمنع أن تكون لهجة عمود هي القدم انشقاق عامي عن الحميرية .

وعلى أية حال ، فإن التقارب الشديد بين الحميرية والعربية يحولنا وحده حق افتراض خروج العربية من الحميرية (لا العكس) لأن الحميرية كانت لغة قديمة لحضارة اليمن) . وإذا كانت اللغة العربية أصيلة في الشمال ، ولم يجلب المهاجرون اليمينيون معهم ، فإن ما لا ريب فيه أنهم تعلموها من الشماليين بعد اندماجهم مع غيرهم ، مما يرجع قرصيتنا الرامية إلى أن الجنوبيين جلبوا معهم العربية (بوصفها عامية يمنية) من بلادهم هو أن لغة الفسطة والمناذرة لم تكن حميرية بل عربية .

والآن فلننضم لطرف عن قرصيتنا الرامية إلى أن العربية عامية حميرية ، ولنتناقش المسألة القوية انطلاقاً من الهجاء وفروقه الاقتصادية في الحقبة الجاهلية . لقد فأت الرائد الكبير أن يربط بين الثقافة والاثروبولوجيا (وخاصة الدين) ، من جهة ، وبين الشروط الاقتصادية المتحركة في الواقع الجاهلي ، من جهة أخرى . وهنا يمكن سر مقتل حبيته القوية ، فهي تتألف أدم الربط المتين بين الوحي والواقع ، بين العوامل الروحية وبين الشروط المادية أو الاقتصادية للعرب الجاهليين .

أن مكة التي كانت تمارس الحوار التجاري مع كافة الاتجاهات (رحلة الشتاء والصيف) ، والتي ربطت الدين الوثني بالسوق عبر الكعبة ، هذا الربط الذي أفادت عنه الثورة الإسلامية التي تنطوي في أحد جذورها على جعل مكة قبله للناس ، بل على ابتلائها قبله للناس ، أن مكة التي محورت الدين حول ذاتها ما كان يعوزها أن تمحور اللغة حول ذاتها أيضاً . وكذلك ما كان يعوزها أن تمحور الشعر حول ذاتها . والحق أنها عطلت ، إذ كان الشعراء (وهذا شكل من أشكال الخلق الشعر والثقافة بالسوق) كل عام يأتون إلى قريش وينشرونها شعراً ، فإن لغتي استحصلاً هي كتب له البدء ، والا لمصيره الزوال

وهذا مما أملى على الشعراء أن يكفوا عن اتخاذ لغاتهم ولهجاتهم المحلية كأوعية لشعرهم بل اضطروا إلى قول الشعر بلغة قريش، أو ما أوتر أن ادعوه بلغة الحجاز. ولا يمكن فكذيب هذا الخبر، لأن ربط الدين الوثني بالسوق، عبر الكعبة، يجعل من الأسهل ربط الشعر بذلك السوق. ولا يفي ربط الشعر بالسوق أن يتحول الشعر إلى أخبار عن الأسعار والمدائنة، وما إلى ذلك. لأن الشعر موضوعاته التقليدية التي لا يجوز له لمخاطبها، بل الربط يعني أن تفقد مكة سوقاً للشعر، كما هي سوق للبضاعة لتتحول إلى مركز نقدي يلبس دوراً هاماً في اجتذاب العرب إلى السوق التجارية.

لقد فات الرائد الكبير أن يربط بين ظاهرين متجاذبتين: الأولى أن الشعر الجاهلي (الذي ورثناه، لا الذي لم نرثه) بدأ يزدهر منذ أواسط القرن السادس الميلادي والثانية أن حركة التاريخ العربي كانت قد تم لها الانتقال، منذ أواسط ذلك القرن عينه، من نجد إلى الحجاز. بعد أن تم لها لاسهال من اليمن إلى الحجاز أيضاً. ثم الفتح الحبشي لليمن عام ٥٢٥ م، وذلك لأن حروب الحمير كانت قد عدت مركزاً لثة وتربوية وتجارية مزدهرة، الشيء الذي يكرر استغراقه من القرآن كله. وأخذ رأس المال المالي يعمل بانتظام ليحول الحمير من مركز ثقله الفؤاد إلى التجارة المنتهية بين الشام واليمن إلى مركز لهذا النمط من الرأسمال، وفقاً لما يفوه عمر مروح في كتابه «تاريخ الجاهلية». ولعل ولوح الحجاز (واسمه «حجاز» لأنه يجمع بين اليمن والشام، وفقاً لقول الأقدمين) في منتصف الطريق بين الشام واليمن هو الذي أحله - بعد سيطرة روما على المتوسط - ليتحول إلى هذا المركز. ونظراً لما يفرزه السوق الجديد من أسباب للعيش فقد اجتذب إليه الكثير من القبائل العربية النجدية واليمينية، وخاصة القبائل الأولى التي لم يكن لها اتصالا مع البحر. ولا ريب عندي أن نجد كانت تعاني منذ أوائل القرن السادس من تفجرات سكانية ليس أدل عليها من هجرة النجديين في تلك الآونة إلى بلاد الرافدين حيث نجد الكلا والماء، وإلى أسواق الحجاز حيث نجد العمل المأجور. ولنطرح السؤال التالي: كان تحول الحجاز إلى سوق كبيرة، أو مركز تجاري عظيم، سبباً للهجرات أم نتيجة لها؟ الحق أن العلاقة جدلية بين الموضوعتين، فالسوق تطلب الشر، وتكسب البشر بغضى إلى تطور السوق وازدهارها.

ولقد حاول حكام اليمن أن يقيموا كعبتهم الخاصة وأن يحيطوا من اليمن المركز التجاري لبلاد العرب، ولهذا قام حسان بن النعمان بغزوة (٤٨٠) لسمدود هذه الكعبة

ونقل حجارته إلى كعبة اليمن . ولكن النبالين أسروه وأولعوا بحبسه وخاب مساء ، الأمر الذي يدل على ومن اليمن في تلك المرحلة ، وعلى منعة الحجاز وقوته في الوقت نفسه . أما قصة هام الفيل فأشهر من أن تشير إليها . ولعل موقع الحجاز كوسيط جغرافي هو الذي مكّنه من التحول إلى وسيط تجاري ومركز أساسي لاقتصاد العرب ، على الرغم من أن اليمن كان أرقى من الحجاز من الناحية السياسية طيلة التاريخ القديم .

إن هذه الاوضاع التجارية (والمعروف أن النشاط التجاري يؤدي إلى وحدة قومية أول مظاهرها الوحدة اللغوية) وهذه التقلبات السكانية لابد وأن يسفر عنها بالضرورة تجانس لغوي ، أن لم نقل وحدة لغوية . وهذا التجانس يجتمع نزوح الطبقة التجارية نحو وسط ميسر ، هي الاسواق وطرق التجارة ، والحقيقة أن المناطق التي لم تكن تقع عبر طرق التجارة ظلت تتكلم اللهجة حتى اليوم (جبال ظفار مثلاً) ، في حين كانت العربية المحاذية رغم البعثة المحلية هي التراجع والاحتفاء تدريجياً في كل مكان كانت تطوّره أقدام التجار وقوافلهم . وأطعن أن اللهجة أحدثت تراجع أمام الحجازية أثر اختلاف التبعية حسان في حلتها على الكعبة ، أي منذ أخريات القرن الخامس الميلادي . وفي ميسرة يقول ذو الفرار الحشوي لتجسس بعد اليمن لابد من أن يكون قد خلق شعوراً قومياً لدى العرب أزاح صفاتهم الاقليمية ، أو أرجأها ، نظراً للخطر المشترك ، الأمر الذي يمكن أن يكون قد أفاد اللغة الحجازية ، وذلك عبر تخفيفه للعصية اليمنية التي كانت مضطورة إلى التوازي ليحل محلها شعور قومي عربي . وليس هذا من قبيل الظن ، لأن الشعور القومي قد برز فعلاً في ذي قار . والحق أن هذا الشعور القومي كان أساساً من أسس الاسلام ، الذي أفاد منه في تأليب العرب ضد الفرس والروم .

ولهذا لم يكن صدفة أن يدام سوق عكاظ بالعرب من مكة ، إذ هو شكل من أشكال ربط الشعر بالسوق وبهاتمة العرب (مكة) أيضاً . ومن أشكال هذا الربط الأخرى تطبيق المطلقات على جدار الكعبة . إن سوقاً واحدة تقام للبضاعة والشعر (والحقيقة أن منظمي هذه السوق قد استفادوا خصيصاً من مناسبة في العراق : حب الشعر) في مكان واحد كفيلة بأن توجد نوعاً من التجانس اللغوي بين القبائل ، وإن ظلت هذه القبائل تحتفظ ببعض سمات لهجاتها وبعض مفرداتها المحلية . لو استطاع

الرائد الكبير ان يربط الوحي بأرضيته الاجتماعية — الاقتصادية لعرف حال اللغة العربية في القرن السادس الميلادي .

والحقيقة أنه مامن شيء أدل على علاقة اللغة وتطوراتها بحركة التجارة من أن لغة الجاهلية العليا أرق وأكثر بدياً من الالفاظ الخشنة من لغة الجاهلية الدنيا . وهذا ما يعكسه الشعر الجاهلي بوضوح ، وهو يعني ، أول ما يعني ، أن لغة البدو الخشنة كانت تتراجع لتختل السواح أمام لهجة الحضريين التجارية الرقيقة . كما يعني أن المدن كانت تنمو بأطراد وفارس تأثيرها الواسع والعريق على البادية . أن وجود فوارق لغوية جوهرية بين شعر الجاهلية الدنيا وشعر الجاهلية العليا هو دليل نصيب على أن العربية كانت تارس الأزاخه على كافة اللهجات واللغات العربية الأخرى ، وأن هذه الأزاخه بلغت القروة في الآونة التي سقت ظهور الاسلام مباشرة . والحق أن هذا التطور اللغوي باتجاه الأسلوب الأرق مؤشراً بنتجه صوب ارض حذقة فحوادها ان شعر اواسط القرن السادس كان بدوره طوراً متقدماً — لغوياً ومبياً — **بالإضافة الى طور بدي** . فوشعر البيت شعر جاهلي ينتمي الى القرن الخامس لوحدنا الفرق شاسع السور بين لغة أوس بن حجر ، مثلاً ، ومرد ذلك أن صالة تأثر التجارية (المبركشية) على التطور اللغوي في تلك الحقبة السحيقة بالمقدرة مع تأثيرها على شعر القرن السادس ، ولا سيما ما كان متنبياً الى أخريات القرن نفسه . ممي الجدحية العليا لم يبق أمام التجارية الحجازية إلا أن تقيم وحدة العرب السياسية لكي يبين على السوق هيمنة مطلقة .

ان لغة الحنساء ، وهي من المتأخرين ، تختلف كثيراً عن لغة شعراوس بن حجر ، وهو من السابقين عليها . ولا يمكن أن يكون شيء مسؤولاً عن هذا التحول اللغوي الا تحول الحجاز في القرن السادس الى نقطة محورية ترتبط بها القبائل العربية . فالحجاز المدني قد أزعى لغة القبائل وأخذ يدخل فيها الفاظه الرقيقة ويدفع بألفاظها الصعراوية غير المنعمه الى الاختفاء . وهذا لا يعني أن الحجاز لم يؤثر في لغة المرحلة الجاهلية الدنيا ، بل يعني أن تأثيراته قد تحولت الى قفزة في الجاهلية العليا نتيجة لتراكمات سابقة كانت تعمل فعلها النوعي في مراحل التطور اللغوي كافة .

ولعل مما هو بليغ الدلالة أن القبائل التي قرأت القرآن المجازي اللغة لم تأخذ منه مترجماً الى لغاتها ، ولم تسمع قط عن أية علة لغوية كان يسببها القرآن لغير الحجازيين ، إلا بقدر ما كان يسبب للحجازيين أنفسهم ، الأمر الذي من شأنه أن يشير الى وحدة

لغوية سابقة على القرآن . والحق أن الشعر الجاهلي هو الذي حل له هذه العقبة قبل قرن من ظهور الاسلام على الأقل . وهذا يعني ان علينا أن ننتقل من الشعر الجاهلي لدراسة تطور اللغة ، لا من تطور اللغة لاثبات صحة الشعر الجاهلي .

ومع ذلك كله ، لم يبلغ الشعر الجاهلي فوارق الهجات ، بل هي ظاهرة واضحة لكل من شاء أن يتحراها ، ولكنها في الحقيقة طفيفة وليست بارزة بشكل مبر . كما ان حجة لقراءات السبع لاندحض ان اللغة الحجازية كانت قد سادت قبل الاسلام معظم أرجاء الجزيرة العربية ، بل هي تنفي أن تكون هذه اللغة قد أصبحت لغة الحياة اليومية لدى الرجل العادي . ان لغة الحجاز كانت قد أصبحت في القرن السادس لغة التجارة والاستقراطية والمشتغلين بالأدب والدين والمعرفة بوجه عام ، وباختصار هي لغة الرجل الخاص . وما ذلك الا نتيجة لما استماعت التجارة الحجازية أن تحقه حين تمكنت من أن توثق كافة اسواق العرب بسوق الرنيسي (مكة) . والدليل على هذا الربط ، وعلى نفوذ مكة بين العرب طراً ، هو أن مجرد دخول هذه المدينة في الاسلام قد جر العرب جميعهم لحق هذا الدين الجديد . بما في ذلك اليمن . ولو لم تكن اليمن تدعى بدوع من الولاء للحجاز في تلك الحقبة لما كان لاسلامها أن يأتي الا بالسيف .

ولا ريب في أنه لو كانت هذه الفوارق الهجوية عظيمة الشأن لظهرت في شعر القرن الاول الهجري ، لأنه ليس من اليسر أن تنطق هذه الفوارق بمجرد ظهور الاسلام ، الا اذا كانت قد سبق لها أن انطقت حقاً . ان غياب كافة الفوارق اللغوية من شعر القرن الاول الهجري لا يعني انها ذابت بعد الاسلام ، بقدر ما يعني أن التقليد الشعري كان يقضي بقول الشعر بلغة الحجاز منذ ما قبل الاسلام .

ان القاء عثمان لقراءات السبع يؤكد أن الفوارق الهجوية واللغوية لم تكن عظيمة أو ذات شأن ، والا فما كان عثمان ليقدّم على ذلك الالقاء . أما نزول القرآن على سبع لهجات ، في حين جاء الشعر الجاهلي على لهجة واحدة ، فما ذاك إلا لأن القرآن كان يتجه الى الرجل العادي بالدرجة الاولى ، أعني الى الجماهير بلفتنا المعاصرة . ولما كان من المهم أن تفهم الجماهير الكتاب فقد كان من الضروري الاستمالة بالقراءات السبع .

ولغة مسألة أخرى : ان غياب شعر حميري ينتمي الى القرنين الاول والثاني الهجريين يعني ان اللغة الحميرية كانت قد كفت عن كونها لغة أدب قبل هذه المرحلة . حين بدأت أوروبا تتحول الى لهجاتها او لغاتها المعاصرة وتنفصل عن اللغة اللاتينية .

كانت المؤلفات يظهر بعضها بهذه اللفظة وبعضها الآخر باللفظة المحلية ، بمعنى ان ازاحة اللاتينية او الانقطاع عنها كان تدريجياً . فإذا صح أن لفظة قرنين قد عمت او ازاحت لفظة حير بعد الاسلام ، فان هذه الازاحة كان ينبغي ان تكون تدريجية هي الاخرى ، وبالتالي فان لفظة حير كان ينبغي عليها الاستمرار في التواجد عبر القرنين الاول والثاني الهجريين ، وكان لا بد ، اذن ، ان يكتب تراث الحميرية في هذين القرنين مثلما كتب بالحجازية ، وفي عصر كانت فيه حركة التأليف سائدة ، فلماذا لم يصلنا شيء من هذا ؟ من المؤكد أنه في عهود الانتقال القوي تتجسور الفتان الهابطة والصاعدة لحقبة من الزمن ، بحيث تضو اللفظة الصاعدة لفظة ثقافتها ، في حين تتوارى اللفظة الهابطة من الوجود بالتدرج ، ولا سيما في القرون الوسطى التي تشهد فيها وسائل الاتصال الجماهيري ، تختص الارستقراطية وحدها بالثقافة . ان اللفظة العربية المعاصرة ، رغم كل ما تبذله الدول العربية من اموال على التعليم المدرسي والجاسمي ، ورغم توسع رقعة التعليم ، ورغم انتشار وسائل الاتصال الجبارة ، ولا سيما الاداعة والصحيفة ، رغم كل ذلك لم تستطع الفصحى ان ترحز العامية الا زحزحة نسبية . ان قرناً آخر من التطور السريع لن يدفي العسامية . ان عدم وراثتنا لشعر حمير ينتمي الى العصر الاموي (العصر الذي بلغ فيه الصراع بين القيسية والهاشمية أوجهه) لا يعني الا أمراً واحداً فهو ان الحميرية كانت قد سبق لها ان كفت عن كونها لغة الأدب والتجارة والنبلاء البدو في عهد سابق على القرن الاول الهجري ، ترى أما كان يوسع القائل ، حين اتهم خلف الاحمر بأنه مؤلف اللامية ، ان يقول بأن لغة الأزدي كانت حميرية ولامية مكتوبة بالعربية ، الامر الذي من شأنه ان يدعم تهمة ، لو انه كان يستطيع ان يحتج بهذه الحجة ؟ ان كل من تعرض لمنحول الشعر الجاهلي من الرواة والمؤرخين القدماء ، كابن سلام مثلاً ، لم يتطرقوا الى فرق لغوي بين الهمن والحجاز . لماذا ؟ اليس لأن هذا الفرق كان ملغياً بالفعل ؟

خاتمة :

لم نتطرق الى ما اورده المرحوم طه حسين من أسباب التحوّل الشعر ، بل اكتفينا بمحجتيه اللتين ظنهما نافيتين للشعر الجاهلي ، ونحن نؤيد الأسباب التي قدمها المرحوم للانتحال ، فالسياسة عامل ، والدين عامل ، والشعبوية عامل ، والاصببية عامل آخر . فلا شك في أن قصائد ومقاطع وأهبيات قد انتقلت وحلت على الجاهليين حلاً للأسباب

الوجبة التي قدمها المرحوم ، غير أنه ما من سبب في العالم يمكن أن يكون مسؤولاً عن انتحال مصر بأكله أو بمقتله .

وحيث نراه يقدم العصبية كسبب من اسباب الالتحال فانه مجهز عن أن يرى الموقف بجديته الشائفة ، إذ أن العصبية نفسها كافية بأن تفضح كل التحال لنفسه إحدى التباثل إلى نفسها .

والحقيقة أن المرحوم يقبل اموراً لا يمكن لعالم أن يقبلها ، منها مثلاً :

أ - « ولاین سلام مذهب من الاستدلال لاثبات ان اكثر الشعر قد ضاع . ولا بأس بأن نلم به المامة قصيرة . فهو يرى ان طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص من أشهر الشعراء الجاهليين واشدهم تقدماً ، وهو يرى أن الرواة المصححين لم يحفظوا هذين الشاعرين غير قصائد عشر ... وشق على الرواة ، او شق غير الرواة ، الا يروى هذين الشاعرين الا قصائد عشرة فاضافوا اليها ما لم يقولوا ، وحينئذ - كما يقول ابن سلام - حل كثير . » (ص ١٢٦) وهكذا « شق على الرواة » ؟ ! لأنه « شق » عليهم راحوا ينسبون الى هذين الشاعرين الكثير من القصائد المذهولة ؟ والاهم من ذلك ، لماذا يرفض المرحوم الاخبار التي تثبت صحة الشعر الجاهلي . ويقبل خبراً نوهى من خيوط العناكب كهذا الخبر ؟ ان « شق على الرواة » لا يمكن أن تكون سبباً للانتحال .

ب - « ولأمر ما شعروا [العرب] بالحاجة الى اثبات ان القرآن كتاب عربي مطابق في الفاظه لغة العرب ، فحرصوا أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب وثبت ان هذه الكلمة القرآنية عربية لا سبيل الى الشك في عربيتها . » (ص ١٢٨) ترى ، ما هو هذا « الأمر » ؟ وكيف نفسى أن القرآن ينص بصراحة قائلاً : « إنا أنزلناه قرآناً عربياً » ؟ اذن ما الحاجة الى الشعر الجاهلي لاثبات عروبة هذا الكتاب طالما انها ثابتة بنص قرآني ؟ ولكن المرحوم ما يلبث أن يناقض نفسه على الفور ، أو بعد بضعة أسطر ، اذ يقول : « .. اننا نعتقد أنه اذا كان هناك نص عربي لا تقبل لغته شكاً ولا ريباً ، وهو ذلك الوثق مصدر لغة العربية ، فهو للقرآن » . (ص ١٢٨) .

ج - يرى المرحوم أن الشعر الجاهلي انما انتحل للاستخدام مفرداته لتفسير القرآن ترى ، لماذا نجد الكثير من القصائد يقلب على مفرداتها الطابع اللا قرآني ، عنيت أنت معظم هذه المفردات ليست موجودة في القرآن ، ولا صلة لها به ، فكيف تصالح هذه القصائد بقيام بخدمة الكتاب ؟

وقد لا نعدم رابطاً يؤصر بين نزوع المرحوم نحو نفي الادب الجاهلي ، وبين نفيه لكون مصر بدءاً شرقياً ، او مادعاء المنظر الكبير ، سمير امين ، بالزعة القريوية عند طه حسين (Occidentalism) ، وعلق عليها في كتابه « النمو المتكافئ » بقوله : « وهذه زعة غريوية سطحية تقطي فراغاً ثقافياً حقيقياً » . (راجع : 24 «دراسات عربية » ، اذار ، ١٩٧٤ ، ص ١٤٤) والرابط في يقيني هو ان نفي الادب الجاهلي يقطي بدوره الفراغ الثقافي لقسمه لعصر الرائدات الكبرى في مرحلة ما بين الحربين العالميتين ولولا هذه التفتية ، هذا المستر او الاخفاء لضحالة العصر ، لبرهن الرواد على فضيحة ثقافية هائلة .

وبجمل بنا كذلك ان نعدم الرأي السريح الذي قسمه المفكر الشير عبدالعزوي من كتاب المرحوم طه حسين الذي يبيح ايديشكا ، وذلك في كتابه الدائع للصبت ، « الادبولوجية العربية المعاصرة » (ص ١٥٦) : « ان كتاب طه حسين لم يصف ، بل عيى الدقيق للكلمة ، شيئاً لهم ذلك الادب » . وقد صرح العزوي بأن المرحوم كان قد سبق وطور « اشارات مرجوليوت لنفي صحة الشعر الجاهلي » ، مما يتيح لنا الذهاب الى انه لو لا مرجوليوت لما كان كتاب طه حسين هذا . ورأى العزوي ان الكتاب « عام في قسمه العام والنهاجي مثلاً ، هو ضعيف وخفيف في قسمه النطيفي ، ان درجة ان معاصره المازني قد قاربه بموضوع انشاء كتيه طالب » .

ان ما اشدد عليه كاذبات لصحة الادب الجاهلي هو صدق العاطفة الذي يحتم صدق التجربة والمعاناة ، ان صدق العاطفة هو اول وام حكم نحنكم اليه ، اذ يمكن اصطناع كل شيء إلا العاطفة الصادقة ، سواء في الشعر او في المواقف المعاشية الاخرى . ولا ريب في ان المستحيل بعينه ان يكون لتدريج النساء ، مثلاً ، منحولاً ، لأنه لا يمكن ان يصدر الا عن روح احرقها لجميمة مروحة .

يأيدني شيء لا يد أن يقول « أن الوضع والانتحال والنحل ، ظواهر أدبية عامة ... لا تقتصر على أمة دون أخرى ، ولا يختص بها جيل من الناس دون غيره من الأجيال . » فقد عرفها العرب كما عرفتھا الاسم الأخرى ، وعرفها العصر الجاهلي كما عرفها العصر الأموي والعباسي ... كما لا يزال يعرفها العصر الحاضر الذي نحن فيه باسم « المرافقات الأدبية » . فالوضع في الشعر العربي ليس طارئاً ولا جديداً ، بل هو قديم ومعروف عند أقوام آخرين كالأفريق . ولا يقتصر الوضع على الأدب بل يتعداه إلى الحديث النبوي والانساب (١) .

وقد نيه الكتاب القدماء إلى تعرض الأدب الجاهلي لرياح التغيير لسبب دون آخر ، ومنهم ابن سلام في كتابه الدائع الصيت « طبقات فحول الشعراء » ... وأبو عمرو ابن العلاء - و - الأصمعي - الذين كانوا يدلون على شواهد بأعيانها يكشفون الوضع والانتحال فيها ، وقد فصل « ابن سلام » هذا الموضوع تفصيلاً واضحاً في كتابه الأنف الذكر .

أما المحدثون من المستشرقين فعمل « مرجليوث » من أوائل الذين أشروا نظرية الشك في الشعر الجاهلي ... ثم تبعه بعد ذلك « ليال » والمستشرق الفرنسي « بلاشير » . ثم اكتملت نظرية (الشك في الشعر الجاهلي) وخلقنا خلقاً جديداً على يدي طه حسين . وقد سلك بها مسلك « مرجليوث » في الاستنباط والاستنتاج وتسميم الحكم الفردي الحاسم واتخاذ قاعدة عامة ... ثم صاغ تلك المادة بإطار من أسنويه الفسي وبيانه الأخاد ... حتى انتهى مما انتهى إليه من أن « لكثرة المطلقة مما سميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء » وأنما هي منعولة بعد ظهور الإسلام ... فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأموالهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين (٢) . « وأن » هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء ... ولا أن يكون قد أذيع قبل ظهور القرآن (٣) .

وقد اعتمد طه حسين في دراسته لمشكلة « النحل في الشعر الجاهلي » على نظرية الشك عند الميسوف الفرنسي « ديكرات » . ورغم أنه في مقدمة كتابه « في الأدب الجاهلي » يخبرنا بأنه سيسير وفق منهج ديكرات - هذا المنهج الذي أعطى ثماراً يانعة في دراسة الأدب والتاريخ الغربيين - إلا أنه لا يلتزم بمضمون المنهج الديكراتي القائم « على الشك في الشيء » للتوصل إلى اثبات وجوده ، ومن ثم التوصل إلى

والشك في شعر الجاهلي

طه حسين

أحمد عزيز حسيه

● عن طه حسين والشك في الادب الجاهلي ●

اثبات وجود الله * وانما يستحسن أسلوب الشك ستارا لمرض آرائه الهدامة ليس الا *

وتحذ هنا لا نريد أن نعرض بالقدر لأرقام طه حسين وجميعه في نفي الشعر الجاهلي ، لأن الكتب التي ردت عليه وقدت مزاعمه وحصت هفواته أكثر من أن تعد ، ويكتفى في هذا المقام ذكر بعض منها

١ - النقد التحليلي لكتاب في الادب الجاهلي - دكتور محمد الفراوي *

٢ - الشعر الجاهلي والرد عليه - محمد حسين *

٣ - المشهاب الراصد - محمد لطفي جمعة *

وانما نريد ان نقول مع الناقد - يوسف اليوسف - ان منهج ديكرارت الذي ساء طه حسين نحوه شديد التخلف - بحيث يتوارى أمام المنهج الجدلي *

فالمنهج الجدلي هو وحده القادر على تخليص الشعر الجاهلي من براش المستشرقين *** اذ يستطيع هذا المنهج ان يعطيا خمس حجج تثبت الشعر الجاهلي ، وهذه الحجج هي (٥)

أولا : العجة القرآنية : ويمكن عرضها من وجهتين نظر متعارضتين

أولا - من وجهة النظر الايمانية :

يمكن القول ان القرآن ، هذا الكتاب الذي يشكل ذروة في جمالية الاسلوب والتعبير الفني ، لم يكن الله يخاطب به اناسا لم يبلغوا مستوى من الفصاحة والفنية يؤهلهم للتواصل مع الكتاب * لان الله لا يخاطب اناسا الا على قدر عقولهم * فمن أين جاء للناس هذا الارتقاء في الفصاحة والفنية ان لم يكن قد جاءهم من الشعر الجاهلي *

ب - من وجهة النظر الاعادية :

يمكن القول * ان القرآن - هذا الكتاب الذي يشكل قمرة هائلة في الاساليب الادبية العربية ، والارتقاء الادبي والكتابي - لا يمكن ان يأتي بشكله المعروف دون ان تشرطه ثقافة متطورة تسود المجتمع قبل ظهور القرآن *

والحق أنه لو لم يصلنا شعر جاهلي ، لكد من واجبنا ان نتساءل عنه بعد قراءة القرآن لان مثل هذا الكتاب لا يمكن ان يأتي طرفة * وإذا ثبت ان الشعر الجاهلي مسحول ،

يثبت من الضروري ان يكون القرآن مسحولا لانه يمدو مشرونا بفخر شارط ، وهذا مستحيل *

ثانيا - حجة التطور والاعتماد :

المنهج الجدلي وحده يسمنا حجة حاسمة أخرى ، مؤداه ان شعر القرن السابع الميلادي (الاخطل - جرير - الفرزدق) يستحيل ان يأتي على هذه الحالة من الجودة والتقية * لو لم يشرطه تطور طويل في الاساليب الشعرية وفي ترسيخ التقاليد الشعرية *

ان انعدام الركائز والهزال والضعف في الشعر الراشدي والاموي ، يدل على ان مرحلة المحاض قد انطمت في عصر هو ما نسميه - العصر الجاهلي - *

ثالثا - حجة التطور والارتقاء :

ومناد هذه الحجة ان الشاعر المتحضر الذي عاش في العصر العباسي والاموي يستحيل ان يكتب قصيدة تمكس روح الجاهلية *

وهذا يعني ان - خلفا الاحمر - ، يتمذر ان يكون مؤلف - لامية العرب - لان مؤلفها الحقيقي - الشنيري - - ابي الجوع وعاش مع الوحوش * وما في - اللامية - من تألف صادق مع الوحوش يدل دلالة قاطعة على صدق التجربة وحرارة الانفعال *

وهذا ما جعل الناقد - يوسف اليوسف - يعتبرها - اعظم القصائد الجاهلية ان لم تنمق عليها معلقة طرفة - (٦) *

رابعا - المسألة الطللية :

والالبحاح على الوقوف على الاطلاق في العصر الراشدي ودم هذا الالبحاح من قبل ابي نواس عاج الشقي على رسم مسائله - وصبت اسأل على خمار البند يدل على رموح هذا التقليد ، والا فما مبرر الهجوم عليه لو انه لم يوجد قلمهم *

خامسا - ورود لقطة - شاعر - في القرآن الكريم اكثر من ست مرات يشير الى معرفة القرشيين للشعر بمعرفة جيدة *

وبعد ان قدمنا حججنا في اثبات الشعر الجاهلي كدحض لنظرية الشك عند طه حسين ، لا بد متسائلون : لماذا كتب طه حسين - في الادب الجاهلي - ؟ ثم هل كان طه

● عن طه حسين والشك في الادب الجاهلي ●

حسين يجهل بأن حركة الصعاليك التي قامت من أجل المساواة بين الفني والفقيه وبين عريق الأصل وخسيسه ، لا تمثل تدهور الحياة الاقتصادية في الجزيرة العربية ؟ ثم هل كان يجهل بأن الحياة الدينية في الجزيرة لا يمثلها كتاب - الاصلنام - لابن الكلبي ؟؟

والحقيقة التي لا مراء فيها - ان طه حسين كان ملما بكل المتناقضات التي ضمها كتابه - اذ من العيف والجور ان نعتبر طه حسين - هذا المفكر الذي اعتبر رائدا وقاهرة ٠٠ رائدا في كتابة الترجمة الذاتية عربيا ٠٠ ورائدا في البحث الادبي القائم على تطبيق الماهج العلمية الحديثة ، وظاهرة ساعدت ظروف معينة - بيئة اسروية - دكاء حاد على نبوغها نبوغا غير عادي - (٧) هببا الى حد يتيح لقاد عشرة ان يمددوا مراعاة ويصويروا اخطاءه ، وهم اقل علما وفهما للتراث الجاهلي من ان يشاربوا بطه حسين .

وإذا كان طه حسين يتعالى على النقد المصيف ٠٠٠٠ ويتعالى على السباب والشتم الذي وجهه اليه الامر الشاعر - شكيب ارسلان - حين قال - فما اسهل الفرض والتقدير على طه حسين ٠٠ وما اهن الكذب والاختلاق في نظره ٠٠ وما اهن صمائر الخلق في حساباته - (٨) - فليسا ان نفتش من السبب الوجهي الذي دفعه الى اصدار مثل هذا الكتاب المصيف في أسلوبه وادعائه ٠٠ وهو العالم بكل تناقضاته .

وفي رأيي ان الذين بقدوا طه حسين كانوا متحيزين عليه حين مقدوه متحافلين شخصيته ، هذه الشخصية التي اصبح لها - بدوا من سخريتها بشيوع الازهر وطرقتهم في التعليم الى عبثها بالقيم الدينية ونعي ما رسخ بها في الادعاء - ماض حافل بمخالفته ما اجمع عليه الناس .

ان استقرام الدافع الاساسي لاصدار كتاب - في الادب الجاهلي - يبدأ ساعة نفوس في حياة - طه حسين - ٠٠٠ ساعة نقرأ بتمعن ومباهشة سيرته الذاتية - الايام - ، ار فيها يفرس لنا جزوا من المواقف الصعبة التي واجهته ويبت لنا كم هو ناقص الشخصية - حادثة رحيل اهله بالقطار ٠٠ وسياته وحيدا ٠٠ وصحك الناس عليه في محطة القطار - (٩) -

من هنا كان لا بد ان يعرض من نقصه بشي ويسد هذا هذا القمص ٠٠ ومن هنا كان دخوله مترك الحياة السياسية واحالته الى التقاعد من جرائم ذلك عدة مرات - من همد

المنطلق كتب طه حسين كتاب - في الادب الجاهلي - هكذا فسر بعضهم سبب كنهاته لكتابه مطبقين سهج - ادلر - عليه لكنهم في هذا - كما يقول سهيل عثمان - كانوا مخطئين . لان الواقع والتراث - الادلري - لا يربطان ربطا دائما بين وجود عقدة القمص والشعور به ، وبين وجود عقدة القمص . فعقدة القمص تتكون لدى قسم من اصحاب نقاط الصنف وليس لديهم جميعا ، وعلامتها سيطرة الشعور بالقص ومحاولة التمييز عنها بشكل معقول او غير معقول ٠٠ حتى يندو صاحب عقدة القمص متما لمسه وللآخرين ومن هنا يأتي انحرافه .

لكن طه حسين تغلب على ضعفه وعاهته بأسلوب واقعي ، وساعده على ذلك : اعتراف المجتمع به كمفكر عظيم ٠٠ ووجود اصدقاء ازالوا عنه عاهته ٠٠ وتوفيق زوجة مثقفة ، قدرته وحددت موقفها الرائع منه منذ ان كان في - مونيبييه - الى ان عاد الى مصر .

★ ★

في تفسيرنا لعقدة القمص استبعدنا - مع المستبعدين - ان تكون دافعا في تأليف كتاب طه حسين الانف الذكر . ويجبر بنا هذا المقام ان نشير الى حقيقة هامة وهي ان طه حسين تراجع عن منهج ديكاروت واعتبره سخيلا ، كما يقص - بنفسه - نظريته في نفي الشعر الجاهلي ، حين عاد في حديث الاربعاء الى دراسة الشعراء الجاهليين ، وهو القائل بصراحة : - نحب لآرينا القديم ان يظل في هذا العصر الحديث - كما كان من قبل - قواما للثقافة وغذاء للمعقول ، لانه اساس الثقافة العربية ٠٠ فهو مقوم لشخصيتنا ٠٠ معقول لقوميتنا ، معين لنا ان نعرف انفسنا - (١٠) .

وهذا النص يؤكد بوضوح ان طه حسين لا يريد منا ان نسي ثقافتنا المعاصرة في الفراغ ٠٠ وانما يريدنا ان نسيها استنادا الى تراثنا الثقافي المتمثل بالشعر الجاهلي ٠٠ وهذا يؤكد خروجه على نظريته المذكورة . أما جملة ان ادسا القديم عاصم لناس العناء في الاحسي - (١١) فهي تفيدنا في الرد على أولئك الذين جعلوا من طه حسين عميلا فرسيا ولم يفهموا دعوته للاخذ بلثقافة العربية - الفرنسية - لها خاصة - على انها دعوة لتمثل الثقافة العربية والاستفادة منها ٠٠ بل فهموها على انها عبارة استثمارية ليس الا . ويمثلهم سهيل عثمان في دراسته المشورة عن طه حسين في مجلة - المعرفة - السورية (١٢) .

★ ★

● عن طه حسين والشك في الادب الجاهلي ●

على كل حال قلنا ، ان طه حسين تراجع عن نفيه الشعر الجاهلي ، وهذا ما يساعدنا في تحديد السبب الجوهرى الذي بحث عنه .

لقد عد الدكتور - ناصر الدين الاسد - حبيب الشهرة سببا رئيسيا في اصدار الكتاب (١٣) ، وهذا التحديد قد يثير استعرابا لاول وهلة ، ذلك انه لا بد ان نتساءل هل كان طه حسين بحاجة الى الشهرة .. عاجزا عن بدوؤها لولا موقفه الرافض من الشعر الجاهلي .

والجواب . ان طه حسين - على قول ناصر الدين الاسد - لم يكن عاجزا عن بلوغ الشهرة .. ولكنه كان سمجلا لبوغها .

واحد عشر كتابا يصدرها مؤلفها قبل بلوغه الثلاثين .

سها مؤلفها

مستقبل الثقافة في مصر - و - قادة الفكر - وكتابه الترجمان عن اليونانية ، كافية لتبوء صاحبها مركزا مرموقا في عالم الادب في مصر ، ولكنه لم يكن مقتنعا بشهرته المحلية .. اذ كان عصره غامضا بالكتاب المرموقين امثال - مصطفى صادق الرافعي - محمد حسين هيكل - العقاد - ... وقولوه بمركره ككتاب يبرز فقط بين كتاب يشار اليهم بالناس لم يكن حلمه المشود . كان يسمو الى ان يصبح كاتبه العربية الاكبر ، ومن ها - في رأيي - كان لجوؤه الى محالفة ما اجمع عليه القاصي ... ومن ها كان شكه بوجود سي عربي - ولامر ما اقتنع الناس بان السبي يجب ان يكون من سبي هاشم - (١٤) .. وكان الناس يشكرون بسنة السبي الى سبي هاشم .



ولم يكن طه حسين يصدر كتابه حتى اصبح من الموضوعات الرئيسية في النوادي والمجلات والكتب العربية والجامعات . ولم يعامل طه حسين بعد ذلك على انه اديب اقليمي خاص بمصر .. بل على انه اديب العربية الاكبر . وبهذا يكون طه حسين قد حقق حلمه المشود .. واصبح اسمه منذ ذلك الحين وحتى الوقت الحاضر يقرر بتقسي الشعر الجاهلي .

ومهما قيل وسيقال في الكتاب فانه يبقى متصفا بثلاث صفات (١٥)

الاولى : انه اشهر كتب طه حسين واكثرها انتشارا بين الناس وتغلغلا فيهم .

الثانية : انه اقل التزاما بالعلم .. وبعدها عن منهجه وتعقيقاته .

الثالثة : انه اعظم كتابات طه حسين اثرا في الحياة العقلية وفي مناهج الدراسة الادبية وخاصة في الجامعات .. منذ مطلع الربيع الثاني من القرن الحالي الى يومنا هذا .

صافيتا - احمد عزيز حسين

هوامش

(١) مصادر الشعر الجاهلي - ناصر الدين الاسد - ص ٣٢١ .

(٢) في الادب الجاهلي - ص ٧١ - ٧٢ .

(٣) نفس المرجع السابق - ص ٧٣ .

(٤) لتتوسع في هذه المنطقة ، انظر : مناقشة الغمراوي لطه حسين في الفصل الاول من كتاب - الغمراوي - لاف الذكر .

(٥) كنا نود - تجديا للاطاعة - ان نعين القاري الكريم الى مقال

- طه حسين والشعر الجاهلي - المنشور في المعرفة السورية

- ص ٢٥ - ١٩٧٤ - للمفاد المذكور لكننا الرضا عرض التجميع

كاملة في مقالنا هذا ، لقامتنا بان هذا افضر له .

(٦) المعرفة - عدد ١٥٦ - ص ١٢٦ .

(٧) طه حسين .. رثا وظاهرة - مهيل عثمان - المعرفة ٢٢ ١٩٧٤ .

(٨) مقدمة كتاب - النقد التعليلي لكتاب - في الادب الجاهلي لشكيب ارسلان .

(٩) الابام - الجزء الثاني - ص ١٧٧ - ١٧٩ .

(١٠) حديث الاربعاء - الجزء الاول - ص ١٢ - ١٣ .

(١١) نفس المرجع - ص ١٤ .

(١٢) المعرفة السورية - ص ٢٥ ١٩٧٤

(١٣) - الكتاب - المصرية عدد ١٢٠ .

(١٤) في الادب الجاهلي - ص ٨٠

(١٥) الكتاب المصرية - عدد ١٧٠ - ص ٩ - ١٠ .

حسين والكارثية الحديثة

العربية ثورة من الكتب ، حسنة
ما التي من مصاحرات في الجامعة
أو على الجمهور ، وما نشر من
مقالات في الصحف والمجلات وما خرج
من دراسات وبحوث ، وبعثت في الحياة
الأدبية نشاطا علميا وثقافيا ملحوظا ،
أثارت من أحلكة في الإنكار ، ومن
مناقشات كانت تملأ أحيانا .

وهذه لمحة دعوة : طه حسين .

ألى اصطلاح الطريقة العلمية في
بحث قضايا الأدب وثقافته ، وفي
دراسته حيوات الكتاب والشعراء ،
لقد استجاب لها الدارسون والباحثون
وأصبحت الرسائل العلمية ، وأصبحت
الدقة العلمية سمة من سمات العصر
في دراسات الأدب واللغة ، وذلك
تطير كان من الحتم أن يجرى مع
ازدهار الحياة ، الحياة الجامعية ،
وتطبيق المنهج العلمي في مختلف
فروع المعرفة ، ومنها الدراسات
الإنسانية ، ولكن طه حسين كان
الرائد في هذا الميدان في عالمنا
العربي ، وقد أعطي للدعوة الأولى
لهذا الاتجاه ، وصحب إلى تطبيقه
روايل تنميته وتأصيله معظم
حياته .

ومن المصق أن لذكر أن طه
حسين كان النضر الأول في العصر
الحديث للنموذج الأمثل في تحليل
القصيدة العربية تحليلا يمكن إحالة
الماضي وروح الماضي ، وإلى يرجع
إلفضك في الكشف عن مزيد من
مضامير الجمال والجودة في الشعر
وعن طبيعة المثل الأعلى في الجمال
التي وفي الإهانة عن العناصر التي

وراج من بوجه ثالثة ، يثمن عمله
لاصطناع ألتهج العلمي الأدبي في
دراسات الأدب ، بما يتطلبه ذلك من
تحقيق للنصوص القديمة ومن مناقشة
ولقد لراء العلمساء السابقين
ونظرياتهم ، وخاب من جهة رابعة
على إثارة المناقشات حول فسر
الشعراء المعاصرين والنقد لكتارهم ،
والعناية بتشجيع الناشئين منهم ،
وتوجيههم إلى مراعاة جوانب اللغة
النحو والاصطوب وموسيقى الشعر
العربي ، ومن جهة خامسة راج
يتقصى ألوان الجمال الفني في الشعر
العربي ويعرضها في نماذجها عرضا
بارعاً مقتما ، ما زجا فيه بين القيم
القديمة والقيم الجديدة في النقد
الأدبي ، على نحو كان يتشرف إليه
كثير من الباحثين والمثقفين وطلاب
الدراسات العربية العالية .

هذه الاتجاه الكاشفة التي سلطها
طه حسين ، على مختلف مجالات
الشعر العربي ، وتلك الرسيطة
الموفقة التي قسام بها بين القديم
والجديد ، وأصبحت إلى المكتبة

يمكن أن يتألف منها اللباس الأدنى
التكامل في النقد .

ومن الجدير بالتسجيل كذلك
أن موقف « طه حسين » من الدعوات
الجديدة في الشعر العربي الحديث كان
متسقا مع كلاسيكيته الحديثة ومع
إيمانه الصيق بحرية الفكر والفن ،
وكان كل ما يطالب به أصحاب
الحديث والصاره أن يحافظوا على
عبقريّة الفن الشعري العربي ،
ويلتزموا القيد القوي « وصلى
النصير » ويتحاشوا الإخلال بمقومات
الشعر العربي من وزن وقافية .
ويحفظوا الخصائص التي لا يكون
الفن جميلا أو أصيلا بدونها .

وربما كانت لراء « طه حسين »
في الجمال الشعري وأحكامه في
الجمود الفنية من أبرز السمات في
كلاسيكيته الحديثة ، وهو مبتدئ
هنا وهناك في مختلف أعماله ،
وبخاصة « حديث الأريمناء » ومن
حديث الشعر والنثر « ومع المتنبى »
« ونكسر أمي العلاء » « ومع أبي
العلاء في سجنه » وه حائظ وشرقي .
« هذه الأحكام النقدية والتصورات
الجمالية تدور في ارتباطها كأنها
صائبة عن فلسفة ثورية أساسية

لها من الشمول وسعة الاتق ما لها
في بعض الاتجاهات الأدبية الحديثة
في النقد الأدبي الحديث . وقد حتى
عبد الله العربي في مستهل حياته
النقدية - يعد العودة من فراسا -
بالحديث عن النقد وأهدافه ونظرياته
حديثا يكلف من تأثر واضح بهذات
النقد الأدبي الأوروبي ولكنه تحول
بعد ذلك إلى العناية بالنقد العلمي
الذي يزارج بين القديم والجديد
ويصل حاضر النقد العربي بماضيه .

لقد صاحب طه حسين الشعر
العربي دارسا ولقبا أكثر من نصف
قرن . وقد حفظ في شجاعته كثيرا
من روائع الأدب العربي القديم شعره
ولغوه . ولفظ الشعر على المسنة
التقليدية وهو مطلب في الأزهر وفي
الجامعة المصرية والتي بعض فصلاته
في مقاصد حقلها بالأعجاب
والتمجيد . ولكن يبدو أن عبقريته
الفنية ألقت لنفسها طريق الإبداع
في فنون النثر ، وأولت الشعر حظه
منها عن طريق التلويح والنقد والفرس
والوجه . وقد كسبت الأمة من ذلك
في المفاضل علما من أعلام أبنها .
ورائدا من رواد نهضتها ، وسبقا
لكرى « طه حسين » خالصة ما
بقيت العروبة وفيها الفسك والأدب
العربي .

أعمل ما شئت

عنى ما شئت ، ففك ميت ...
واحبيب ما شئت ، ففك مفارق ...
وأعمل ما شئت ، ففك مجزى به !

(القرطبي)

حله حسين
وقضية الشعر الجاهلي

د ابراهيم عبد الرحمن



۴ هر کتاب من شد عی صاحبی
 هر کتاب بی شمر عدلی عی منه
 حبیبی کند طبع طبع حبه ولا یزال
 بعد وفاته به بسجده (الکتاب) به هدایا
 محرم عی یسار ضمیمه و عقده و آبسه
 بمیمه بی کف و دراصاب و مصالاب تالیف ظاهره
 بقدره غریبه

[illegible]

ولا نسج هذه الخفافة لمرحس عاج من هذه الكتابات
وتحبيها بعد الكشف من ذواتهم المصنعة ، ويكتب



و عهد سطور ينفذ في بحر بها البحر من كلام
 ثير من كسب احدى منادى حامي هو لذكور
 محمد محمد حسن ، اندي عود مدعى واه طه في
 قصة سيدنا إبراهيم وإسماعيل وهبتها بيده الحكمة ،
 وواضح من كلام طه حبيب الذي قدمنا أمثلة منه
 بجراته على الدين ، وخطره على الناس ، واستحقاقه
 بما قرره القرآن من صفة إبراهيم عليه السلام بالبر ، و
 وبأنه الحكيم ، مما لا يرفع عندنا إلى أكبر من مرتبة
 الأساطير التي خلعاها اليونان والرومان . وهو يبدأ
 بذكره في أصل لاجل مصر من غير تحليل مبين عن
 أصلها واللغز ، ولكنه لا يلبث أن ينسى أنه لم يثبت
 ما القصر في

والآخر ، وهو صحفي في جريدة النيس الكويتية ، يقول (الأحد ١٩٨٠/١/٢٠) مشككا في مكانة طه حسين الأدبية في لغة مثقبة .

دویدنا آن معروف بنی، من ادب طہ حبیبی لا
اکم الله شرا، ذلك الادب الذي يبعث على الغيابة
شرف

في نقود في مقالة أخرى. إن غائب في هذا المجال
محطم مطويه. ومصحح خطأ ضام. أصبح
كالعادة لاسهل التحسين منه. وبهراجه خطأ مزيد
أن نشأ من هذا حين بين عبده للأدب العربي. بل
هو ليس أدبيا! وأما كونه ليس أدبيا فإن لدارس له
يلاحظ أنه قد دوس الأدب العربي بينا فاته المصاحبة
والإيالة العربية. ثم هو مؤرخ وليس أدبيا، وأصلوه
صحيحه وكثير. وخياله متفهم وفكره
مقيم. !

وإذا كان الأول قد اتجه بنقد آراءه على حين انجهاه
ديب معنلا مناقشة آرائه مناقشة علمية صحيحة ،
ومعربا عن ذكر موقفه على حين الدية الصحيحة
في دفاعه عن الإسلام في هذا الكتاب ، من مثل شبهة
الأرامل لسنثري وكليمان هوارو الفائلة بتأثير شعر أمة
ابن أبي الهيثمي في القرن ١٠ - فإن الآخر قد اتجه
بنقد على حين انجهاه سياسية ، متخذاً من مكانة على
حين الأدبية ومرا على مكانة مصر السياسية التي
يعارضها ويسعى إلى تفويضها بالتشكيك في دور الرواد
من صماتنا

وبصرف النظر عن حقيقة هذه الدواعي ودورها في
تجريمه على حسي وخبره من رواة النهضة الحديثة في

في هذا العدد

الصفحة

● زب

□ دراسات

- ١ (طه حسين وقصبة الشعر الجاهلي) د. إبراهيم عبد الرحمن
- ٨ (الفراء بين الموهوم والشكل والنظرية) د. عبد الصليحة ..
- ١٤ (شعر والشعراء عند النابى) د. ماهر البطوطي
- (مستقبل الرواية)
- ٧ جون أيدليك - ترجمة حسن حسين شكرى
- يداوع -
- (تجارب مبهمة - قصيدة) د. عبد المنعم عواد يوسف
- (عوذة الصمت - قصيدة) د. عبد المنعم عواد يوسف
- ٩ (شواء - قصة قصيرة) د. زينة عبد الفتاح ..
- (رجل وامرأة - قصة مترجمة)
- ٣ (اسكين كابلون - ترجمة) د. كمال شهاب
- (جمال هذا العالم - شعر مترجم)
- ٣٩ (ايلارى فورونك - ترجمة محمد طعناوى

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

١٢

مصر ، فإن لدى يمينها ما يناقشه هو مدى أصالة أدبه
والقيمة العلمية لتأليفه في قضية صحة الشعر
جاهل .

وستطبع ، تيسرا لأمر هذه المناقشة ، أن نحصرها
في ثلاث قضايا تتردد في كتابات النقاد حول طه حسين
وكتابه ، في الشعر الجاهلي ، من : منهجه ، وثقافته ،
وعلة كتابته بطراصة المستشرق الإنجليزي
دمار جوليث ،

١ - وقد استحدث طه حسين في دراسة الأدب
القديم خاصة وأحدث عامة صيغة نقدية جديدة ،
تألف من عنصرين - عنصر علمي أعده من تجارب
وأراء النقاد الفرنسيين المحدثين الذين أخذوا نموذجاً في
النقد الغربي ، من أمثال - سانت بيف ، وهيويت
نيز اللين غيرا المجلد النقد لأدب ما أدخله عليه من
روح العلوم الطبيعية في صيرورة التجريب الحديثة
ونستطيع دون الدخول في تفاصيل دقيقة ، أن نحصر
هذا العنصر العلمي في أن شخصية الشاعر نتاج
لظروف مختلفة يصاحبها من البيئة ، إلى الوسط
الاجتماعي الخاص والعام ، إلى العصر بما فيه الثقافي
وواقعه الحضاري ، وأن شعر الشاعر هو الآخر نتاج
هذه الشخصية التي شكلتها الظروف المختلفة على هذا
النحو أو ذاك

وعنصر انطباعي يمثل في أن القيمة الفنية للشعر لا
تكمن في بناء المعنى أو ظهوره الفنية بقدر ما توجد
في بطله من لغة ومثالية في منبهه حتى يتم بوجه
يشعرون إلى يشعرون - وهذه الانطباعية في نقد طه
حسين وليدة ذوق راق قادر على تلقي التصوير
والتمثيل بين جيدها وروبيها ، اكتسبه من معاشه
الطويلة للتصوير العربية القديمة والأوربية الحديثة ل
أرقى نماذجها

وقد نجح طه حسين في المرح بين هذين العنصرين
مزجا بارعا أنتج منها جديداً يخص به صرامة المنهج
العلمي أو - منتقل - حتمية ، لجعل من البيئة
والجنس والعصر وقوس الأدب وتوزيع حيواتهم
بمجرد وسائل يستكشف بها خبايا أفعالهم الإبداعية
ويعبرها ، كما صبط به الدراسات الأدبية ضيقاً
دقيقاً ، جاء على منها دراسات وأهمية وفائدة على إعادة
نصر التراث العربي القديم وتقديمه للقارئ المعاصر
والمتقرب على السواء في صورة مشرقة

وقد أخلص طه حسين فلسفة هذا المنهج في مصطلح
يقول أعده يرفعه هنا وهناك في كتبه ومقالاته ، هو
مصطلح « المثل » ، بمعنى أن الألب مرة تنعكس على
صفتها الصافية لشخصية الأديب وعواطفه وظروف
الحياة من حوله

وقد أخلص طه حسين في تطبيق هذا المنهج على
دراسته في الشعر الجاهل تطبيقاً كال لا بد أن ينتج ما
أنتج من ملاحظات حول الشك في نصوص هذا
الشعر ، وحيث أصحابه من الشعراء . ففي الفصل
الذي خصه لدراسة مشكلة الوصي ، تراه يلج على
المجابهة الواضحة بين هذا الشعر وصور الحياة الجاهل

ظاهرة الموت في الشعر الجاهلي

اسماعيل أحمد العالم
.. جامعة اليرموك ..

يحاول هذا البحث ان يعف على ظاهرة الموت التي شغلت فكر الإنسان ، وحرته طبيعتها الفاجعة ، فبدأ يرصد لها ظروفها واسبابها المخلقة ، ويضع لها تفسيراً مطلاً ، كما اندفع إلى تصوير مشاعره واحاسيه تجاه الموت ، وهو تصوير ظل ينمو مع نمو الفطرة والفكر الإنساني حتى أصبح رمزاً ودلالة لها قيمتها الفنية الإيحائية .

ولامانة العلمية أقول إنني بقدر ما اهدت من دراسات غير قليلة تتحدث عن الرناء كمراسة الدكتور أنور ابو سويلم في « مرثاة الخنساء الإنسانية » ،

(*) استاذ مساعد في قسم اللغة العربية ، دكتوراه في الآداب الاسلامي ، جامعة القاهرة ، سنة ١٩٧٩ .

ودراسة الدكتور مريم البغدادي في « التاصيل الفني للكتابة القديمة » ،
 ودراسة الاستاذ يوسف اليوسف في « مقالات في الشعر الجاهلي »
 وغيرها ، بقدر ما كانت هذه الدراسات نافعا قويا لي لتكملة ما سده
 الدارسون في هذا المجال ، وإبراز عنصر الموت في الشعر الجاهلي مستقلا
 عن غيره من العناصر التي تشكل الرؤية الجاهلية او الكتابة القديمة .

لقد احس الجاهلي إحساسا قويا بالموت وحتم وقوعه ، وراى تلاعب
 القدر به وتقلب صرفه عليه في هذه الحياة المحدودة الفانية ، وسبب
 هذا الإحساس زائد الحدة يعود لقسوة الطبيعة عليه ، واضطراب النظام
 الاقتصادي الذي يعتمد على المطر القليل النزول في مناخ صحراوي ،
 وقيام المجتمع على وحدة القبيلة ، وتناحر القبائل في سبيل الاستيلاء
 على الماء النزر ، والمرعى السريع الغناء « ولعلها لا تكون مبالغة كبيرة أن
 نقول ان احدا من الجاهليين ما كان يامن بالموت في يوم من ايام حياته ، بل
 خطره مائل دائما ، فان ضمن الطعام لموسم من مواسم السنة فهو لا يضمه
 للموسم التالي ، وإن ارنح في خلال موسم الخصب من عداوة الطبيعة
 فهو لا يرنح من عداوة المائل الاخرى الدائمة الإنارة والغزو والنهب
 والسلب ، وإن بات الثيلة ومن حوله يله الكثير التي يسعد بامتلاكها
 ويفخر بكثرتها ، فهو لا يامن ان يصبحه القدر بفارة من عدو يذهب بها
 جميعا ، ولعل هذا هو السبب الذي من أجله سموا المجموعة من الإبل
 « هجمة » فهي مال تأتي به هجمة ، وتذهب به هجمة ، لذا كان إحساس
 الجاهلي بقصر الحياة ، وتهديدها الدائم حادا مبيها ، وكان إدراكه لتقلب
 الدهر قويا بليضا .

وإذا ما تنبنا الشعر الجاهلي فإننا نكاد نجد اتفاقا في الرؤية عند
 الجاهليين من حيث أن الموت والفناء نهاية كل شيء ، مهما طالت به الحياة ،
 فللوت عندهم حقيقة يقرون بسلطانه ، فهو كأس دائرة على الجميع
 ولا مرد لعكم القضاء ، قال أوس بن حجر لفضالة بن كعدة الأسدي (١) :

إن الذي يظن لك الظن	ظن كان قد راي وقد سمعا
الظن التلف الترك لم	يتمتع بصفاء ولم يمت طيما
لوذي وهل تنفع إشاعة من	شور لمن قد ينحول البعما

وكل حيّ صائر لليل ، وكل نفس إلى وقت ومقدار ، قال لييد
برقي أخاه أريد (٢) :

ما أن تمرى النون من أحمد
لا والد مشفق ولا ولـــــــد
إن يغطوا يهبطوا وإن أمروا
يوماً يصبروا للهلك والتكـــــــد
وقال أيضاً فيه :

وكان سيلّ الناس ، من كان قبله
وذلك الذي أفنى إباداً وتبعــــا (٣)
وقالت الخنساء :

أبو حسان كان يمتــــال قومي
فأصبح ثورياً بين اللجــــود
وهين بلى وكل فتى متبــــلى
فأذري النعم بالسكب المتجــــود (٤)
وقالت أيضاً :

فكلّ حيّ صائر لليل
وكلّ حبلى مــــرة لاندثار (٥)

وطالما الموت مصير كل كائن ، وطالما العمر محدود ، لذا فمن لم يدركه
الموت اليوم أدركه في القد ، قال حبيد بن الأبرص :

— نمتي امرؤ القيس مــــرّي ، وإن أمت
فهلك ميل لــــت فيها بلوحــــد

- فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي الْيَوْمِ لَا بُدَّ أَنَّهُ

سَيَعْلَقُهُ حَبْلُ الْمَيَّةِ فِي غَدٍ (٦)

والمنية تمضي حيث تريد ، لا يمنعها الحراس ولا الجند الكثيف ، وأنها تهتدي إلى المرء لا تضل عنه ، قال ثعلبة بن عمرو العبدى :

قَتَلَ لَعْرِيءٌ قَدْ أَقْبَنَ الدَّهْرَ أَنَّهُ

مِنَ الْمَوْتِ لَا يَنْجُو وَلَا الْمَوْتُ جَالِيفٌ

وَلَوْ كُنْتُ فِي عُمْدَانٍ يَحْرُسُ بَابَهُ

أَرَجِلُ أَحْبُوشٍ وَلَسَوْدُ أَيْفٍ

إِذَا لَأَنْتِي حَيْثُ كُنْتُ ، مَسِينِي

يَتَخَبُّ بِهَا هَادٍ لِلْـسَّيْرِ قَالِيفٌ (٧)

وأكد زهير بن أبي سلمى أنه لا مفر من الموت ، ولورام المرء الصعود إلى السماء فراراً منه :

وَمَنْ هَابَ أَسَابِ الْمُنَابِسَا يَنْتَلِنُهُ

وَإِنْ يَرْتَقِ أَسَابِ الْمَاءِ يَسْلُتِمُ (٨)

فكل نفس ذائقة الموت ، وإن لم تحت في يومها فستموت في غدها ، فأجلها وإن تأخر إلى الغد فهو قريب لقرب اليوم من الغد ، قال طرفة ابن العبد :

أَرَى الْمَوْتَ أَحْدَادَ الضُّمُوسِ وَلَا أَرَى

بَعِيداً غَدًا مَا أَقْرَبَ الْيَوْمَ مَنِ غَدٍ (٩)

وكان لإيمان الجاهلي بحتمية الموت ووقوعه وملاقاته مهما عرَّ المرء صيقاراً سخياً ، قال المرقش الأكبر :

لَيْسَ عَلَى طُولِ الْحَيَاةِ نَسِيمٌ

وَمِنْ وَرَاءِ الْمَسِيرِ مَا يَعْلَمُ

يَهْلِكُ وَالِدٌ وَيُخْلَفُ مَوْ
لُودٌ وَكُلُّ ذِي أَبِي يَنْتَسِبُ (١٠)
وقال مصّادُ بنُ جنّاب :

فَلَيْلَمُوتَ مَا تُغْدِي وَالْمَوْتَ قَصْرُنَا
وَلَا بُدَّ مِنْ مَوْتٍ وَإِنْ نُفِيسَ الْعُمُرُ (١١)
فالْمَوْتُ رَصْدُ الْإِنْسَانِ ، وَلَهُ حَبَالٌ يَسْجُو بِهَا ، وَيُرْصَدُ لَهُ يَوْمُهُ حَتَّى
يَحِينُ أَجَلُ يَقْرَبُهُ إِلَى مَبْعَادِهِ ، ذَلِكَ الْمَوْعِدُ الْمَجْهُولُ لِلْمَنِيَةِ ، قَالَ عُبَيْدُ بْنُ
الْأَبْرَصِ :

مَتَيْتُهُ تَجْرِي لِيَوْكُتٍ وَقَصَصِرُهُ
مَلَأَ قَانُهَا يَوْمًا عَلَى غَيْرِ مَوْعِدِ (١٢)
وَقَالَتِ السُّلَكَةُ تَرْنِي وَلَدَهَا السُّلَيْكُ :
وَالْمُنَايَا رَحَمَتُكَ

السُّلَيْكُ لِيَحْتَفِي حَيْثُ سَلَيْكُ (١٣)
وقال طرفة بن العبد :

لَعَمْرُكَ إِنْ الْمَوْتَ مَا أَعْطَا السُّلَيْكُ
لَكَ لَطُولَ الْمُرُوحَى وَثَبَاهُ بِسَالِدِ
مَنْ مَا يَشَاءُ يَوْمًا يَنْقُدُهُ لِحَضَاهُ
وَمَنْ يَلُوكُ فِي حَبَلِ الْمَنِيَةِ يَنْقُدُ (١٤)

رَأَيْتُ الْمُنَايَا خَبَطَ عَشَوَاءَ مِنْ نُصَبَةٍ
نَعْتَهُ وَمَنْ تَخْطِئُ بِعُمُرٍ لِيَهْرَمَ (١٥)

وإذا كان العربي الجاهلي قد اعتقد بجنمية الموت ، وأنه حقيقة لا مرأى فيها ، إلا أنه أرى أن يستسلم دون ما تعدّ أخيراً ، مع علمه بأن هذا لن يؤجل منيته ولن يفيد شيئاً ، فقد انتقم من الموت بكل الوسائل والحيل ، باللذة وبالحب وبالحمر ، والنساء والقنا ، وبركوب الخيل الكريمة ، والإبل النجيبة ، وبالصبر على السفر المجهد ، وبالصيد ، وبالقتال وإثبات الشجاعة الكبيرة ، بل بالإقدام المتهور ، وبالإتفاق المجنون للمال حين يحده ، وأبيات طرفة بن العبد مشهورة ذالعة ، تصور النظرة اليأسية نحو حتم الموت ، وكيف يأتي فيسوي بين الناس جميعاً كراماً ولثماً ، ومسرّفين وبخلًا ، بل لعله يؤثر الكرام فيعجل إليهم ، قال :

كريمٌ يروى نفسه في حياته
ستعلم إن متنا غداً أينما الصدى
أرى قبراً لحامٍ بخيلٍ بماله
كثير هوى في البطالة مفرد
نرى جنونين من تسراب عليهما
صفائح صمّ من صفيح منه
أرى الموت يهتام الكرام ويهطف السي
عقيلة مال الفاحش المتشدد
أرى العيش كترًا ناقصاً كل ليلة
وما تنقضي الأيام والدمر ينفذ (١٦)

ففي البيت الأول نلاحظ تشاؤماً من فكرة الموت مما يدفع المرء إلى معاقرة الخمر ، وسرّ هذا التشاؤم يعود إلى أن العربي في الجاهلية لم

تكن لديه عقيدة دينية تخفف من مرارة فكرة الموت ، وتؤمله في حياة أخرى تعقب الحياة الدنيا .

فالشعر الجاهلي يخلو من اليقين الديني الذي يفعل فعله العظيم في مداواة جروح الإنسان وشفاء نفسه ، وتصويره على كرب الحياة وتقلبها ، وعلى رهبة الموت ولدعه ، فزهير بن أبي سلمى على سبيل المثال قد تقبل طائفة من العقائد الدينية ، وآمن بالآله والبعث والحساب ، لكن هل نجح هذا في أن يخفف كثيراً من حزنه وتشاومه حين تأمل في اضطراب الحياة الجاهلية وظلمها وانتهالها بالموت الأكيد ؟ يقول زهير :

رَأَيْتُ الْمَنَابِياَ عَجَبَ عَشَوَاءٍ مِّنْ تَصَبِّ
تَمَنَّى وَمِنْ تَخْطِئَةٍ بِعَمَرٍ فِيسْـمِهِم
وَمِنْ هَابِ أَسْبَابِ الْمَنَابِياَ [يَنْكَسِرُ]
وَإِنْ يَرِقْ أَمْبَابُ السَّمَاءِ بِسَلْسَمِ
وَمِنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزَّجَاجِ فَانْسَه
بَطِيعِ الْعَوَالِي رَكِبْتَ كُلَّ لُذْمِ
وَمَنْ لَمْ يَزِدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسَلَاحِهِ
يَهْدَمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يَظْلَمُ (١٧)

وأشعار الجاهليين في حتم الموت وانقضاء نعيم الحياة كثيرة ، فالأسود بن يعفر يذكر ما ألمَّ به من هموم وأرق بفعل الموت الذي لا بدَّ منه ، فقد صرع الأقوام والملوك وآلمهم ، ولم ينجمهم ما كانوا فيه من ثراء ونعيم ، بل زال بزوالهم ، قال :

نَامَ الْخَلِيُّ وَمَا أَحْيَى رُقَادِي
وَالْهَمُّ مُحْتَفِرٌ لِّدَيَّ وَسَادِي

من غير ما سكتكم ولكن شقني
 هم أراه قد أصاب فرادي
 ومن الحوادث لا أبا لك ، أنني
 ضربت على الأرض بالأسناد
 لا أعتدي فيها ليموضع قلعة
 بين العراق وبين أرض مـراد
 ولقد علمت سوى الذي لباني
 أن السيل ميل ذي الأعـراد
 إن النبة والحنونة كلاهما
 يولي المـخارم يرقبان سـوادي
 لن يرضيا مني [وفاة] رهينة
 من دون نفسي . طـارقي ويلادي
 ماذا أعمل بعد آل مـحـرق
 تركوا منازلهم وبعـد إـساد
 أهل الخورتنق والسير وبارقي
 والقصر ذي الشرفات من مـنـداد
 أرضاً خيـرها لـسـدار أبيهم
 كعب بن مامة وابن أم دؤاد
 جرت الرياح على مكان ديارهم
 فكانما كانوا على عباد
 ولقد غنوا فيها بأنعم عيشة
 في ظل ملك ثابت الأوتـداد

نزلوا بأفكارهم يسيل عليهم
 ماء الفرات يجيء من أطوار
 فاذا النعيم وكل ما ينتهي به
 يوماً يصير إلى بلى وتفتاد (١٨)

لقد استولت هذه الأفكار ، أفكار حتم الموت ، وصرع الدهر
 للملوك ، وزوال النعيم ، على الشاعر حتى بدأ بها قصيدته ، فاذا كان
 هذا هو مصير أولئك الملوك العظام في جناتهم الخسية ، فماذا يأمل
 البدوي النحس في صحرائه المجدبة ؟ لكن هل يتسلم الشاعر إلى اليأس ،
 عُدّ إلى قصيدته ، وانظر في الأبيات التالية نجده يتربع نفسه انتزاعاً
 عنيفاً من أفكاره السوداء ، ليقبل إقبالاً عنيفاً على مميزات الحياة العاجلة ،
 من خمر خالصة ، ونساء بعض فواعم ، وركوب على حصانه الذي
 يسرع به إلى الأودية البعيدة لبيد الحيوان الوحشي ، لكن الشاعر يعود
 ليختم قصيدته قائلاً إن "هنا وذاك لا بقاء لهما .

فاذا وذاك لا انتهاء لبيد كره
 والدهر يعقّب صاحباً بفتاد (١٩)

وعبر الشاعر الشفوي عن عدم إيمانه بحياة تعقب الموت ، وفضل
 أن يترك جسده للضبع تأكله على أن يوضع في قبر لا فائدة فيه ولا
 جدوى من ورائه ، قائلاً :

لا تقبروني إن قبري محرم
 عليكم ، ولكن أبشري أم عامر
 إذا احتملوا رأسي وفي الرأس أكثري
 وهوذا عند الملقى تم . سأليري

هنالك لا أرجو حياة نركسي
سجين الليالي مبللاً بالخرائب (٢٠)

وهذه الفكرة التي نرددت على لسان الشفري وغيره من شعراء
الجاهلية لم تختف تمام الاختفاء بعد مجيء الإسلام ، ربما لأن الإسلام
لم يكسبهم يقينه بسهولة وبسرعة ، فقد احتاج إلى جهاد طويل ضد
العقيدة الجاهلية ، فتمتم بنويرة الشاعر الإسلامي الصحابي ردد
الفكرة نفسها في المفضلية التاسعة ، فبعد أن وصف الخمر ، صور
مصيره المحتوم ، إذ تخيل مجيء الضع إليه وهو يحضر في رمة الأخير ،
مترقة موته حتى تأكله وتطعم صغارها من لحمه :

أنهوا بها يوماً وأنهى فنبهة
عن بشهم إذ أنبوا وتكفوا
يا لطف من عرفاء ذات فليسة
جاءت إلي على ثلاث تخم
ظلت تراصدني وتنظر حوضاً
ويريها رقيق وأني مطمئع
وتظن تنشطني وتلحم أجرباً
وتسط العرين وليس حي يستفسع
لو كان مبني باليمن هربته

عني ولم أوكسل وجني الأضبع (٢١)

وبلبل البيت الأخير حل إياه الشاعر ورفضه الاستسلام للموت :
وإن كان هذا لا يؤجل المنية ، ورفض الموت ونحديه يكمن في تذكر
الأعمال البطولية المجيدة التي صنعها الشاعر : وفي تذكره كرمه

المصرف الذي لا ينلم عليه الآن ، فليس الضياع هو إنفاق المال كيف يشاء ما دام حياً ، بل الضياع أن يموت وتأكله الضبع ، ثم يترسل في تصوير جاهلي محض لحتم القناء ، باذلاً جهده في أن يضله بجلد ورجولة ، يقول :

ولقد ضربت به فتشقيط ضربتي
أبدي الكُماة كأنهن الخيروغ
ذاك الضياع ، فان حرزت بعبية
كلني لقولي : مُحَنِّين ما يصنع
ولقد طُيِّعْتُ بما أَلَانِي حِقْبَتِي
ولقد يمرُّ عليَّ يومٌ اشتنع
أبعد منْ وكَلَدَتْ نَيْبَةً اشككي
رَوَّ المنيَّةِ أَرَأَيْ اأَوْجَعُ
ولقد علمتُ ، ولا محالة ، أنني
للحادثات ، فهل تَرَيَّني أَجْزَعُ
أفئِنَّ عَادَا لَمْ آلَ مُحَرَّرِي
فَتَرَكْنَهُمْ بِلَاءَ مَا قَدْ جَمَعُوا
وَلَهْنٌ كَانَ الْحَارِقَانِ كَلَاهُمَا
وَلَهْنٌ كَانَ أَعْوِ المَصَانِعِ تُبْعُ
فَعَدَدَتْ أَبَائِي إِلَى عِرْقِ اللُّثَى
فَدَعَوْتُهُمْ فَعَلِمْتُ أَنَّ لَمْ يَتَمَعُوا
فَعَبُوا فَلَمْ أَذَرِكْهُمْ وَدَعَنْهُمْ
عُولٌ اتَّوَهَا وَالطَّرِيقُ الْمَهْنُ

لا بدّ من تلف مصيب فانظروا
أبارهن قومك أم بأخرى تصرع
ولباين عليك يسوم مرة
يكي عليك مقنعا لا تسرع (٢٢)

إذا انعمنا النظر في الآيات السابقة فالتأني نرى كيف استولت العقلية الجاهلية الخالصة على هذا الشاعر الإسلامي ، فلم يقف في تفكيره المتشائم لحظة واحدة يسأل فيها أين ذهب آباؤه ، وأين سيذهب هو ، ليسحقه إيمانه الجديد بأنه لن يذهب إلى فناء تام ، فلم يجد عزاءه فيما سيكون من حياة أخرى يجزي فيها كل أمرى . عما قدمت يداه من خير أو شر ، بل يجد عزاءه فيما يستطيع أن يضمن في هذه الحياة الدنيا من متع العيش .

وهكذا كان الجاهليون يتحدون نفوسهم المردة صروف الدهر ، ويبدلون كل جهدهم في استنزاف كل قطرة من الحياة قبل أن تنتهي انتهاءها الأبدي ، وليس معنى ذلك استنزاف ملذاتها فحسب ، وإنما استنزاف مشاقها وآلامها أيضاً ، فهم ينهبون كل متعة تقدمها الحياة ، ويتحملون كل قسوة تسلطها عليهم في جلد وصبر ، وإيمانهم بالحياة الدنيا جعلهم يحبون كل لحظة من لحظاتها قبل أن يخدمهم سكون الموت الأبدي ، فهم لم يروا بلسم لهم إلا الصراع ، الصراع الرجولي الجلد ، والصراع المرّ البائي المفروغ من نتيجته بين الإنسان والقدر ، والصراع بين الإنسان الجلد الصبور وقوى الطبيعة البدائية الهائلة التي تتقاذفهم وتلاعب بهم في كل ساعة من ساعات حياتهم ، والصراع العنيد بين القبائل في نزاحها على الرزق الزهيد واحتفاظها بالعداوات والثارات على تعاقب الأجيال ، وفي هذا الصراع المتعدد الأركان وجدوا انتقامهم الأكبر الذي يردون به على قسوة الموت الأبدي والطبيعة والإنسان .

وجملة القول أن الشاعر الجاهلي إذا ما اعتقد أن القناء مصيره ،
وجدناه يتطرف في تأكيد حياته الحاضرة ، كما تطرف في الإيمان بها
وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا ، نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر (٢٣) ،
فاندمج في هذه الحياة أتمّ الدماغ ، يستقبلها بأقصى طاقة عضلية وعصبية
وعقلية يستطيعها ، ويتغلغل إلى أصمق قرار يقدر على بلوغه ، قبل أن
يدهمه الخمود الأبدي . وقد تجلّى هذا الإحساس في مختلف الموضوعات
الشعرية ، حين نقرأ وصفه لمجالس اللذة واللهو والاستمتاع بمباهج
الحياة لا نحمى أن رهبة الموت والقتاء لا تزال كامنة في أعماقه ، فإن
نسبنا ذكرنا بها ، كما ذكرنا الأعشى بعض أبياته المطربة في معلقته ،
إذا قال :

في لجة كبوف الهند قد علموا

أنّ هالك كل من يحقى وينعل (٢٤)

وما أكثر ما يتقلون من وصف اللذة والبهجة إلى وصف الموت
والقتاء ، وما أكثر ما يبرزون في الأبيات القليلة التالية بين البهجة
والنشأوم ، والفرحة والحزن ، والحقيقة التي تير حزنهم وتشاؤمهم
هي الحقيقة نفسها التي تدفعهم إلى تلذذهم العنيف بكل ملذات الحياة .
قال لؤي بن الأرت الطائي .

هلمّ خليلي والغواية قد نصي

هلمّ نحيّ المنتشين من الشرب

فسلّ ملامات الرجال بـريّة

وتفرّ شرور اليوم بالهوى والتغيب

إذا ما تراخت ساعة فاجعلتها

لخير فإنّ الدهر أعصل ذو شغب

فَإِنْ يَكُ حَيْرٌ أَوْ يَكُنْ بَعْضُ رَاحَةٍ
فَإِنَّكَ لَا يَ مِنْ غُمُومٍ وَمِنْ كَرْبٍ (٢٥)

وقال برج بن مسهر الطائي عشرة أبيات في وصف ملذات القوم ؛
كالخمر والمتاعمة وأكل اللحم وركوب الركائب النجية ، ثم أتبعها
نجاة :

فَبِتْنَا بَيْنَ فَاكٍ وَبَيْنَ مَيْسِكٍ
فِي صَبَاٍ لَيْشٍ لَوْ يَلُومُ
ويعود في البيت التالي إلى وصف القبان والمغنيات والنساء الجميلات
المترفات :

وَفِيهَا مُتَبَعَاتٌ عِنْدَ شَرْبٍ
وَتَحْزِيلَانِ بَعْدَ هَمٍّ الْحَمِيمِ
ويعقب البيت السابق بهذين البيتين ليختم به قصيدته :

نَطُوفٌ مَا نَطُوفٌ ثُمَّ يَأْوِي
ذُو الْأَمْوَالِ مَيْتَسَا وَالْمَدِيمِ
إِلَى حَقَرٍ أَسَافِلُهُنَّ جُـوْفُ
وَأَعْلَاهُنَّ صَقَاحُ مَكْرِمٍ (٢٦)

وظني ما كان لطرفة بن العبد أن يفعل بالخواطر الرهية التي ترددت
على لسانه ، وأن يصور اندفاعه العنيف في طلب ملذات الحياة إذ قال :

أَلَا أَيُّهَا اللَّائِي أَحْمَرُ الْوُغَى
وَأَنْ أَشْهَدُ اللَّاتِ : هَلْ أَنْتَ مَخْطِي ؟
لَنْ كُنْتُ لَا تَطِيعُ دَفْعَ عَيْنِي
لَعَنِي أَبَادَهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

ولولا ثلاث هنّ من عيشة السفتى

وجدتكم لم أحفل متى قام — ودي (٢٧)

وأن يذكر هذه الثلاث ، وهي شرب الخمر والإمراع على ظهر حصانه
لاغاثة المستغيث به ، والاستمتاع بالمرأة الحسنة الخلق ، السمينة الناعمة ،
إلاّ لأنه يحب للحياة ، وكاره للموت ، لذا يريد أن يسبقه بقضاء كل
رغبانه من لذة وألم ومباهج ومشاق ، تماما كما لمصها أحد الشعراء
قالا :

متى بات هذا الموت لا تلق حاجة

لنفسى إلاّ قد قضيت قضاءها

إنّ كراهية الجاهليين للموت والفناء لم تمنعهم من التعرف إلى دقائقه
وأدواته وعناصره ، لذا رأينا شعراءهم يتقنون عند الدهر ، لما رأوا
فيه من قوة تنخطب من حانت ميته ، فهو أداة تليق للكائنات ،
ولإيه نسبوا الفناء والهلاك والموت ، حتى ليتخيل المرء أن الجاهلي كان
ينظر إلى الدهر نظرتة إلى إله ، فالممزق العبدى يذكر سهام الدهر التي
صوبت إليه ، والذي فيها حمّ ، قالوا :

— هل لغنى من بنات الدهر من راق

أم هلّ له من حمام الموت من راق

— كائنني قد رماني الدهرُ عن عرشه

بنالذات بلا ريش وألسواق (٢٨)

وقال مصاد بن جناب :

لمن كان مغرورا بطول حياته

فاني جميل أن سبّضرعه الدهر (٢٩)

وقال صائب بن الحارث :

فلا حيرة ليعن لا يوطن نفسه

على نالبات الدهر حين تنوب (٣٠)

وقال علقمة ذو جَدَن الحميري :

إن عترتي الدهر لنا جانباً

مدوا الذي عترقه أو رقع (٣١)

وقال كعب بن سعد الغنوي يرثي أخاه أبا المنوار :

- قلت ولم أحي الجواب ولم أليح

والدهر في الصم الصلاب نصيب

- أحي كان يكفني وكـان بعني

على نالبات الدهر حين تنوب (٣٢)

وقال أبو ذؤيب الهذلي يرثي أبناءه الخمسة :

- أمن المنون وربها ترجع

والدهر ليس بحب من عزع

- والدهر لا يقي على حدائقه

جنون التراق له جدائد أربع (٣٣)

وقال عبد القيس بن خفاف :

أوصيك إيصاء امرئ لك نصيح

طين يرتب الدهر غير مقتل (٣٤)

وقالت الخساء :

كل امرئ بآثا الدهر مرجوم

وكل بيت طويل التبع مهوم (٣٥)

وصور الجاهليون الموت بغير صورة ، فهو كأس مرة عند بشر بن أبي خازم :

حتى سطينا الناس كأساً مـــــــرة
مكروهة حسواتها كــــالعلقم (٣٦)
وعند مالك بن حطان :

يُناقوننا كأساً من الموت مــــرة
وعرد عتنا المقرفون الحناكيل (٣٧)
وعند عبيد بن الأبرص :

حتى سقيناهم بكأس مــــرة
فيها المــــتمل ناقعاً فليشربــــوا (٣٨)
وهو قول عند بعضهم الآخر ، والغول حب اعتقادهم اشتهرت
بثلوها وغلرها واغتيالها ، فهي تنجم مع الموت العاجع (٣٩) قال
المرقس الأصفر :

واللني غــــالــــل يــــوله
يا ابنة عجلان من وقع العنوم (٤٠)
وقال بشامة بن عمرو :

ولا تقعدوا ويكــــم مــــنة
كفــــى بالحوادث للمــــرم شولا (٤١)
وقال أحنى باملة :

فما مية أن منها غير عاجــــز
بعار إذا ما غالت النفس غــــولها
وقال امرؤ القيس :

ألم يخبرك أن الــــهر غــــول
ختر العهد بلقم الــــرجالا (٤٤)

ومن صور الموت عند الجاهلين أنه مضجع ، قال أبو ذؤيب الهذلي :

لا بدءَ من تلفٍ عقيمٍ فانتظر
أبارض قومك أم بأخرى المضجع (٤٥)

وقال لبيد بن ربيعة :

عميد أناس قد أتى الدهر دونـه
وعطوا له يوما من الأرض مصجعا (٤٦)
وهو ورد عند أعشى باهلة :

لو لم يخنه لليل لاستمر بـه
ورّدٌ يُلِمُّ بهما الناس أو صـ
وحوان مفترس له أظفار عند أبي ذؤيب الهذلي :
وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألقت كل تميمة لا تنفع (٤٨)

وجسم الشاعر الجاهلي الموت وجعل له صورة الماء الناضب ، فالماء مانع الحياة ، والعطش يعني الموت والفناء ، ومن هنا اعتقدوا بأن الموت ذهاب ماء الحياة ، إذ يخرج من هامة القتل طائر يطلب الماء ، وسموه هامة للتدليل على هيام الروح وعطشها ورغبتها الشديدة في الماء (٤٩) : والهامة من الهيام . وهو جنون العطش ، يشبه الحمى إذا أصاب الإبل لا تروى أبداً (٥٠) .

وذهب صاحب الأمالي أيضاً إلى أن الهامة اسم طائر يخرج من هامة الميت مردداً : اسقوني ، اسقوني ، حتى يقتل قاتله فيسكن (٥١) .

وقال المسعودي : إن من العرب من يزعم أن النفس طائر ينبط في الجسم ، فإذا مات الإنسان أو قتل لم يزل يطيف به متوحشا يصدق

على قبره ، ويزعمون أن هذا الطائر يكون صغيراً ، ثم يكبر حتى يكون كصرب من البوم ، وهو أبداً مستوحش ، ويسكن في الديار المعطلة ومصارع القتل والقبور ، وأنها لم تزل عند ولد الميت لتعلم ما ما يكون بعده فتخبره به (٥٢) .

وقد عبّر ذو الإصبع العدواني عن فكرة العطش الذي تعاني منه الروح قائلاً :

يا عمرو إلا تدع شمني ومنقمني
أضربك حتى تقول إمامة اسقوني (٥٣)
وقال شاعر آخر لابنه يومئذ :

ولا تزقون لي هامة فرفق مَرَجَب
فإن زقاء الحمام للممرء عائب
تنادي ألا اسقوني ، وكل صدى بسبه
وتلك التي نبيض منها اللوائب
وقالت الخنساء تدعو بالسقيا هام صخر :

أسقي بلاداً ضُمَّتْ قـ_____بـه
صوبُ هرايسع الغُوث التوار
وما سوالي ذاك إلا لكـ_____ي
يُسْقَاهُ هامٌ بالروي في القفار (٥٤)

ووقف عرب الجاهلية عند الروح ، وتصوروا أنها تتحول إلى طائر ، تدركه الأبصار وتلمسه الأيدي ، ويستوطن مضارب القوم ، وهنا التصور ليس بوهم ولا من مخترعات الخيال ، بل حقيقة واضحة ، وعقيدة مألوفة عند العرب جميعاً (٥٥) .

واعتماد عرب الجاهلية بتحول الروح إلى طائر يشير إلى إيمانهم
بتناسخ الأرواح ، ومن هنا زعموا أن المرأة المقلدة ، أي التي لا يعيش
لها ولد إذا وطئت دم الشريف القليل عاش ولدها (٥٦) ، وفي هذا
قال بشر بن أبي خازم :

نَظَلَ مَقَالِبُ النِّسَاءِ يَطْطَأْنَ

يَقْلَنُ : أَلَا يُلْقَى عَلَى الْمَرْءِ مَسْتَرَرٌّ؟ (٥٧)

ومعنى البيت أن المرأة المقلدة تتخطى السيد القليل ، وقال أبو عبيدة
تخطئه سبع مرات (٥٨) .

ويشبه هذا ما فعله بعض النساء في بعض بلادنا العربية من تخطيهن
القليل للبرء من العقم .

وورد غير قليل في الشعر الجاهلي الدعاء بسقيا القبور ، فالروح التي
تزهق يصيبها العطش والظما ، والماء رمز للحياة ووسيلة لها ، وعرفنا
أن الهامة تصبح أبداً : اسقوني ، والماء هنا قد يكون عوضاً عن سقيا
الدم الذي تطلبه الهامة وتصبح من أجله ، قال النابغة الذبياني :

سَقَى الْغَيْثُ قَبْرًا بَيْنَ بَصْرَى وَجَسَّامِ

بَغِيثٌ مِّنَ الْوَسْمِيِّ قَطْرٌ وَوَابِلٌ (٥٩)

وقالت الخنساء :

سَقَى الْإِلَهِ ضَرْعًا جَنًّا أَعْظَمَ

وَرَوْحَهُ بِغَزِيرِ الْمَرْزَنِ هَطَالٍ (٦٠)

وقد نال حنون في مؤلفه ومريم بنداوي في مقالاتها إن الدعاء
بسقيا القبور يعدّ بقايا تراث ديني قديم ، وعلى وجه التخصيص إنه
شعبية جترية بابلية تسربت إلى شبه الجزيرة العربية ، وقد كان عرب

بابل يسكبون الماء على القبر لإرواء روح الميت (٦١) ، وورد هذا ضمن أدعية وتراثيم واجتهالات بالأكادية ومنها : « في العل عسى أن يطيب اسمه وفي العالم الأسفل عسى أن تشرب روحه الماء الزكي » (٦٢) . وظني أن السقيا ظاهرة عربية خالصة يفسرها طلب الخصب والخضرة لما حوالى القبر لأن الدعاء كله ينصب على « سقيا القبر » والأرض التي هو فيها .

وعطش الروح وهيامها ، ورغبة الميت في الماء ، والدعاء بسقيا القبور كمعتقد عند عرب الجاهلية ، نجد له تقليدا عند بعض شعراء العصور الإسلامية ، فهنا متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكا ، طالباً السقيا لقبره :

سقى الله أرضاً حلها قبرٌ مالِك

فَهَمَّابَةُ الْغَوَادِي الْمُدْجِنَاتِ فَأَمْرَتْهَا (٦٣)

وكان تقديم القرابين من الشعائر الحناظرية الهامة عند العرب ، فاذا مات الرجل شدوا ناقته إلى قبره ، وجعلوا رأسها إلى الوراء وغطوه بولبة أي برذعة ، وتركوها حتى يموت أو تنفك ، فاذا انفكت لم يردوها عن ماء ولا مرعى ، ويزعمون أنهم إذا فعلوا ذلك حُشرت مع الميت فيركبها في الميعاد (٦٤) ، فان لم يفعلوا ذلك حشر حافيا . ويورد الألومي معنى آخر يفاير هذا في قوله إنهم يتركون البلية في حفيرة لا تطعم ولا تشرب حتى تهلك ، ويقول إنهم ربما أحرقوها بعد موتها ، وربمكا سلخوها وملؤوا جلودها تُمَاماً ، وكانوا يزعمون أنه من مات ولم يسلّ عليه حشر ماشياً ، ومن كانت له بلية حشر راكباً عليها (٦٥) ، فقد طلب جُرَيْبَةُ بْنُ الْأَشِيمِ الْفَقْعِي من ابنة أن يجبس ناقته على قبره ليركبها يوم الحشر :

يا سعد إما أهلكن فأنسي
أوصيك إن أبا الوصاة الأقرب
لا تتركن أباك بحشر راجعاً
في الحشر يضرع للدين ويتكسب
واحمل أباك على بعير صالح
وتق الخطبة إنه هو أقرب
ولعل لي مما تركت مطيعة
في القبر أركبها إذا قبل : أركبوا (٦٦)

وقال عمرو بن زيد يوصي ابنه أن يسألوا ناقة .

أبني زودني إذا فارقتني
في القبر لأطعمه أبيض رحل فاير
للموت أركبها إذا قبل : اطمسوا
متولين معاً لحشر الحاشر
من لا يوافيه على عثراته
فانخلق بين مدفع أو عـال (٦٧)

وهذه عقيدة كانت سيطرة على من يدينون بها ، ولما أكثروا
من الوصاة بحس البلية على قبورهم ، وافتخروا بكثرة البلايا التي
تركوها على قبور الأحباب ، قال عويمر الشامي :

أبني لا تنس البليّة إنـها
لأليك يوم نشوره مـركوب

وفخر اعرابي بكثرة ما ترك على القبور من بلايا ، يريد أنه هني
يملك الوق ، وأنه حفي بأهله معني ببعثهم ركبناً يوم القيامة :

نجية قوم شادهما القنة وكبرى
 يثرب حتى نيتها مظلها
 قللة لها : ميري فما بك عللة
 سنامك ملحوم ولابك فاطر
 فمهلك أو غيراً تركت رزقة
 لقلب عنيها إذا مسر طالمر (٦٨)

وقد اختلف العلماء في الباعث على تقديم الراحلة قربانا للميت ، فمنهم من يرى أنهم كانوا يفعلون ذلك مكافأة للميت على ما كان يعفوه من الإبل في حياته لصيماه . ويرى آخرون إنما كانوا يفعلون ذلك إعظاما للميت كما كانوا يدعون للأصنام . وقيل إنهم كانوا يعفرون الإبل . لأنها كانت تأكل عظام الموق إذا بليت ، فكانهم يثأرون لهم منها . وقيل إن الإبل تفس أموالهم فكانوا يريدون بعقرها أنها قد هانت عليهم لعظم المعصية : وقد أبطلت الشريعة الإسلامية ذلك بحديث : لا عقر في الإسلام ، (٦٩) .

وأرى أن عقر الإبل كان تكريما للميت ، وإشهاداً لفضله بين الناس وتباهياً بما نحر بنوه على قبره من ذبائح لإطعام الفقراء والمحرزين ، ولم يكن الذبح موقوفاً على النوق ، إذ كانت تذبح الخيل أيضاً .

وبعزز هذا التعليل أن جريبة بن الأشيم الفقعسي أوصى ابنه أن يعقر على قبره ، ودعا عليه أن يفقر إن لم يعقر :

إذا ميتاً فادفني بمسراً ما بها
 سوى الأصرتحتبين ، أو يفوز راكم
 فإن أنت لم تعقر علي مطيني
 فلا قام في مال لك السدر حالب

ولا تُلغيني في صُوى ، وادخلني
بِدَيْمُومَةٍ تَزُو عليها الجنادِبُ

ويظهر أن النوق كانت تتهيب الذبج إذا ما رأت قبراً ، لأنها
نظرت غيرها يذبح عليه ، أو لأنها تتهيب الدم ، أو أن الشاعر غيبل
هذا وصوره ، قال شاعر مرّ على قبر ربيعة بن مكدّم :

نَكَرَتْ قُلُوصِي عَنْ حِجَارَةِ حَمْرَةٍ
بُنِيَتْ عَلَى طَلْقِ الْبَيْتِ وَهَوْبِ
لَا تَطْرِي يَا نَاقُ مِنْهُ ، فَانْصَبْ
شَرِبَ حَمْرٌ ، مُسْتَعْرِزٌ لِحُشْرُوبِ
لَوْلَا التَّفَارُ وَبُعْدُ خَرَقِ مَهْمَةٍ
لَتَرَكْتُهَا تَحْبُو عَلَى الْعُرُوبِ (٧٠)

وبعض الناس ما زالوا إلى اليوم يعقرون الذبائح على عتبة الدار أو
على المقبرة ، ويوزعون اللحم على الفقراء ، كما أن الرعاة في أريتريا
إذا مروا بمقابر أقاربهم حلبوا البقرة وألقوا ببعض لبنها على القبر ذاكرين
اسم الراحل (٧١) .

وعرف عرب الجاهلية أن الموت لا يفرق بين أحد ، ما دام المصير
واحداً ، فهو ينسحب على الفقير والغني ، والحقير والعظيم ، والصغير
والكبير ، قال الأسود بن يعفر النهشلي :

أَيُّ الْبَيْنِ بَنَوْا لَهْطَالِ بَنَاءُ هَسَمِ
وَمَتَعُوا بِالْأَهْلِ وَالْأَوْلَادِ
فَإِذَا التَّعِيمُ وَكُلُّ مَا يُلْهِي بِهِ
يَوْمًا يَصِيرُ إِلَى بِلَى وَتَقَادِ (٧٢)

ومثل هذا قال طرفة بن العبد (٧٣) .

والموت عند الجاهلين لا بُردٌ مهما أوتي المرءُ من بأسٍ وشدة
وحزمٍ وإرادة ، ومها نبلٍ وكرمٍ محته ونسبه ، ومهما يقف وحذر ،
فالثلث والقضاء والموت لا بدّ آت ، قال علقمة ذو جلدن الحميري :

والموتُ ما ليسَ له دافعُ
إِذا حميمٌ عن حميمٍ دَقِعُ
لو كانَ حيٌّ مُفْلِكاً حَيَّنَّه
أَقَلَّتْ منه في الجبالِ الصَّدَعُ (٧٤)

وقال أبو ذؤيب الهذلي يرثي أبنائه :

- ولقد حَرَصْتُ بآنٍ أدافعُ عَنْهُمْ
ظافاً المنيّةُ أَقْبَلْتُ لا تُدَقِعُ
- قَصَرَ عَنْهُ نَحْتُ الغارِ وَجَنَّتْهُ
مُتَتَرَّبٌ وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَضْرَعُ (٧٥)

وقال ثعلبة بن عمرو العبدي :

أَمِنْ حَذَرٍ آتِي المَهَالِكِ سَادِراً
وَأَيَّةُ أَرْضٍ لَيْسَ فِيهَا مَتَالِيْفُ (٧٦)

واعتماد الشاعر الجاهلي بأن الموت لا يُدفع ولا بُردٌ جعله يقبل
عليه بالشجاعة والبطولة حيناً ، وبالخوف والرهبة منه حيناً آخر ، فأبو
قيس بن الأسلت الأنصاري يوطن نفسه على الهلكة مستبلاً غير جزع :

بِزٍّ أَمْرِي مَسْتَهْلِكٍ حَادِزٍ
لَدَهْرٍ ، جَلْدٍ غَيْرِ مِجْزَاعٍ

ومعاوية أخو الخنساء يواجه الموت بشجاعة وبطولة ، رسمتها الخنساء
في شعرها قائلة :

إذا لاقى المنسايا لا يسـالى
 أفي يسر أنساء أم يسر
 كمثل اللبث مفترس يدبـسه
 جرى الصدر ربال سبطـر (٧٧)
 ورسمها ليد بقوله :

لو كان غيري سليمى اليوم غـيره
 وقع الحوادث إلا الصـارم المذكـر
 ولا أقول إذا ما أزمة أزمـت
 يا ويح نفسي بما أحدث القـدر (٧٨)
 أما سعدى بنت اشمر دل لجهنمة فهي دائمة الحزـع ، تفاق والاضطراب
 على أخيها ، إذ قالت :
 أمن الحوادث والنـون أروغ
 وأيت لي كـله لا أنجـع (٧٩)
 وقال علقمة ذو جذن الحميري يؤكد سيطرة البكاء والهلع على نفسه
 حيث أذهبها :

فكيف لا أبكيهم دالبـاً
 وكيف لا يذهب نفسي الخـلـع (٨٠)

وكان الجاهلي يناجي الميت معتقداً أن الموت والدفن للجسد ، أما
 الروح فتبقى حاضرة تطوف في الديار ، وتتبع أخبار القوم ، وتعرف
 إلى أحوالهم ، وفي هذا خاطب الشعراء الموتى ألا يبعدوا عنهم لحاجة
 القوم إليهم ، مستخدمين تعبير « لا تبعـد » ، قال خاطب بن قيس :

فلا يبعدتك الله حيـاً وميتـاً
 فقد كنت نور الخطب والخطب مظنـم (٨١)

وقال عتيك بن قيس :

فلا تَبْعِدَنَّ إِنِّ الحُشُوفَ مَوَكِّدٌ

وكلُّ فتى من صرفها غيرُ وائل (٨٢)

وقال سلمة بن يزيد يرثي أخاه لأمه قيس بن سلمة :

فلا يُبْعِدَنَّكَ اللهُ إِمَّا تَرَكْتَنَّا

حميداً وأودى بَعْدَكَ المجدُ والفخر (٨٣)

وقال ضابي بن الحارث :

وقائلة لا يَبْعِدَنَّ ذلك الفُتَى

ولا تَبْعِدَنَّ آسائهُ وشمايلُهُ (٨٤)

وقال مُخَارِقُ بن شهاب :

كم شامتِ بي إن هلكْتُ وقائِلِ

لا يبعِدَنَّ مَخَارِقُ بَسِيسِ شهاب (٨٥)

وقال عمرو بن الأسود يرثي طريف العبيري ويطلب عدم البعد والفرقة :

فلا تَبْعِدَنَّ يا غيرَ عمرو بن جَنْدُبِ

لعمرى لمن زار القبورَ ليَعْلَمَا (٨٦)

وقال أحنى باهلة يرثي أخاه لأمه المنتشر بن وهب بن سلمة :

....

فاذهبْ فلا يُبْعِدَنَّكَ اللهُ مَنْتَشِرُ (٨٧)

وقال ربيعة بن طريف يشيد بطولة قيس بن عاصم سيد بني تميم ،

وقتاله البكرين ويدعو له بعدم البعد والفرق :

فلا يَبْعِدَنَّكَ اللهُ قيسَ بنَ عَاصِمِ

فأنت لنا عزٌّ عزيزٌ وموئِل (٨٨)

وبعد ، فإن رهبة الجاهلي من حقيقة الموت ، وعلم امتلاكه لإيمان
يعليه عليها ، ويشجعه على مواجهتها ، سبب في قلقه ، إذ اعتقد أن
وجوده محصور في العالم المحدود ، الذي لا عالم آخر فوقه أو وراءه أو
بعده ، وهذا حمله على الإقبال على هذه الحياة القانية - التي لا يؤمن
بغيرها - بنهم ، والاندفاع بكل طاقته في استغلالها ، واعتصار كل
قطرة منها قبل أن تولى ، كما أن كراهيته للموت والفناء تمنعه من
تصوير مشاعره وأحاسيسه تجاهه ، والوقوف على دقائقه وأدواته وعناصره .



الهوامشي

- (١) شوقي صيف ، العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ط ٨ ، ١٩٧٧ م ، ص ٢٠٩ .
- (٢) ليلى بن ربيعة ، الديوان ، تحقيق : احسان عباس ، وزارة الارشاد والابناء ، الكويت ، ١٩٦٢ ، ص ٨٤ .
- (٣) المصدر نفسه ، ص ١١٧ .
- (٤) الخليل ، تاملت بنت عمرو بن الحارث بن الشريد (ت ٢٤ هـ) ، الديوان ، تحقيق : كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ٢٨ .
- (٥) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .
- (٦) عبيد بن الأبرص ، الديوان ، تحقيق وشرح الدكتور حسين نصر ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ط ١ ، ١٩٥٧ م ، ص ٥٦ - ٥٧ .
- (٧) المخطوطات ، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، طبعة بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٤ م ، ص ٢٨٢ - ٢٨٣ .
- (٨) زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، ص ٨٧ .
- (٩) طرفة بن العبد ، الديوان ، تحقيق ندية الخطيب وطلحي الصقل ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٧٥ م ، ص ٦٦ .
- (١٠) المخطوطات ، ص ٢٢٩ .
- (١١) شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، جمع وتحقيق : الدكتور عبد الحميد محمود الفيني ، منشورات نادي القصيم الأدبي ، بريدة ، ١٩٨٢ م ، ص ٢٤١ .
- (١٢) عبيد بن الأبرص ، الديوان ، ص ٥٧ .
- (١٣) شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، الفيني ، ص ٩٢ .
- (١٤) طرفة بن العبد ، الديوان ، ص ٥٢ - ٥٤ .
- (١٥) زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، ص ٨٦ .
- (١٦) طرفة بن العبد ، الديوان ، ص ٥٦ - ٥٧ .
- (١٧) زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، ص ٨٦ وما بعدها .
- (١٨) المخطوطات ، ص ٢١٦ - ٢١٧ .
- (١٩) المخطوطات ، ص ٢٢٠ .

- (٢٠) شرح ديوان الحماسة ، أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) ، طبعه عالم الكتب ، بيروت ، ج ٢ ص ١٢٧ .
- (٢١) الفضليات ، ص ٥٢ .
- (٢٢) المصدر نفسه .
- (٢٣) سورة الجاثية ، الآية ٢٤ .
- (٢٤) الأئمة ميمون بن قيس ، الديوان ، شرح وتطبيق الدكتور محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ م ، ص ١٠٩ .
- (٢٥) شرح ديوان الحماسة ، التبريزي ، ج ٢ ص ١٢٧ .
- (٢٦) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ١٢٦ - ١٢٧ .
- (٢٧) طرفة بن العبد ، الديوان ، ص ٥٧ .
- (٢٨) الفضليات ، ص ٢٠٨ .
- (٢٩) الأصمعيات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، طبعه بيروت ، ط ٥ ، ص ١٨٤ .
- (٣٠) جمهرة أشعار العرب ، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرني ، تحقيق علي محمد الجاوي ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ م ، ص ٥٧٧ .
- (٣١) المصدر نفسه ، ص ٥٥٥ .
- (٣٢) الفضليات ، ص ٢٢١ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، ص ٢٨٢ .
- (٣٤) الخنساء ، الديوان ، ص ١٢٧ .
- (٣٥) الأصمعيات ، ص ٢٠٨ .
- (٣٦) شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، الكيني ، ص ٢٢٠ .
- (٣٧) عبيد بن الأبرص ، الديوان ، ص ٢٤٠ .
- (٣٨) الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، أحمد الحول ، مكتبة نهضة مصر ، ص ٤٦٢ .
- (٣٩) الفضليات ، ص ٢٤٩ .
- (٤٠) المصدر نفسه ، ص ٥٩ .
- (٤١) لمرؤ القيس ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، ص ١٥٨ .
- (٤٢) جمهرة أشعار العرب ، أبو زيد القرني ، ص ١٢٩ .
- (٤٣) لبيد بن ربيعة ، الديوان ، ص ٦٤ .
- (٤٤) جمهرة أشعار العرب ، أبو زيد القرني ، ص ٥٧٥ .
- (٤٥) الفضليات ، ص ٢٢٢ .
- (٤٦) مرثاة الخنساء الإنسانية ، الدكتور أنور أبو سولم ، مجلة أبحاث الرموز ، سلسلة الآداب والفنون ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٦ م ، ص ١٢ .

- (١٨) ابن منظور ، معجم بن مكرم بن علي بن احمد (ت ٧١١ هـ) ، لسان العرب ، طبعة القاهرة ، سنة ١٣٠٨ هـ ، مادة « هيم » .
- (١٩) الامالي ، لابي علي اسماعيل القاسم القالي البغدادي ، منشورات دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ج ١ ص ١٢٩ .
- (٢٠) مروج الذهب ومغان الجواهر ، المسودي ، ابو الحسن علي بن الحسين بن علي ، تحقيق محمد معني الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٥٨ م ، ج ١ ص ٢٥١ .
- (٢١) الامالي ، لابي علي القالي ، ج ١ ص ١٢٩ .
- (٢٢) بلوغ العرب في معرفة احوال العرب ، محمود شكري الالوسي ، تحقيق : محمد بهجت الاتري ، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت ، ج ٣ ص ٢ .
- (٢٣) الاساطير والخرافات عند العرب ، الدكتور محمد عبد العيد خان ، دار العدالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ م ، ص ٥٧ .
- (٢٤) صبح الاعشى ، القفشندي ، ابو المباس احمد بن علي بن احمد بن عبد الله (ت ٨٢١ هـ) طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مصر ، ١٩٦٢ ، ج ١ ص ٤٠٦ .
- (٢٥) بشر بن أبي خازم ، الديوان ، تحقيق فزة حسن ، دمشق ، ١٩٦٠ ، ص ٨٨ .
- (٢٦) بلوغ العرب ، الالوسي ، ج ٢ ط ٣ (٢٥) .
- (٢٧) النابغة الدبابي ، الديوان ، تحقيق محمد ابو الفصل ابراهيم ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ م ، ص ١٢٩ .
- (٢٨) الغنم ، الديوان ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٩ م ، ص ٨١٤ .
- (٢٩) اتاصيل الفتي للبيكالية القديمة في الشعر الجاهلي ، مريم البغدادي ، مطبعة ابحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الرابع ، العدد الاول ، ١٩٨٩ م ، ص ٥٢ .
- (٣٠) عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة ، نائل حنون ، طبعة دار السلام ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٨ م ، ص ٢٧٩ .
- (٣١) الفطليات ، ص ٢٦٨ .
- (٣٢) صبح الاعشى ، القفشندي ، ج ١ ص ٤٠٤ .
- (٣٣) بلوغ العرب ، الالوسي ، ج ٢ ص ٢٤٠ .
- (٣٤) القل والتمل ، الشهرستاني ، ابو الفتح محمد بن عبد الكريم بن ابي بكر احمد (ت ٤١٨ هـ) ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، طبعة البابي الحلبي بمصر ، ١٩٦٦ م ، ج ٢ ص ٢٢٠ .

- (٦٥) المصدر نفسه ، الرجل القاري : الطيف التمكن من الظفر .
- (٦٦) البيان والتبيين ، الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، الناشر مؤسسة الضانجي بالقاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٨ م ، ج ٢ ص ١٨٥ ، القلت : نبات جاف زعماء الإبل : الشحم ، خاطر : طاهر ، ديدة : بلية .
- (٦٧) الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، د. أحمد محمد الحولي ، مكتبة نهضة مصر ، ص ٤٩٢ .
- (٦٨) العقد الفريد ، ابن عبد ربه أبو عمر أحمد بن أحمد (ت ٣٢٨ هـ) ، شرح وصيف أحمد أمين وزملائه ، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٥ ، ج ١ ص ١٢٦ .
- (٦٩) الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، أحمد الحولي ، ص ٩٤ .
- (٧٠) الفلسفيات ، ص ٢١٧ .
- (٧١) طرفه بن العبد ، الديوان ، ص ٢٢ ، ٢٤ .
- (٧٢) جمهرة شعراء العرب ، أبو زيد القرني ، ص ٥٧٧ .
- (٧٣) الفلسفيات ، ص ١٢٢ ، ٤٢٧ .
- (٧٤) المصدر نفسه ، ص ٢٨٥ .
- (٧٥) المختار ، الديوان ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٩ م ، ص ٧٥ .
- (٧٦) ليلى بن ربيعة ، الديوان ، ص ٥٧ .
- (٧٧) الاصمعيات ، ص ١٠١ .
- (٧٨) جمهرة شعراء العرب ، أبو زيد القرني ، ص ٥٧٩ .
- (٧٩) الأمالي ، لأبي علي القالي ، ج ٢ ص ١٤٤ .
- (٨٠) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ١٤٤ .
- (٨١) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ٧٢ .
- (٨٢) نكاحي جرير والفرزدق ، أبو عبيدة ، مصر بن النسي النيمي البصري (ت ٢٠٩ هـ) ، أعادت طبعه بالأوقست مكتبة النسي ، بغداد ، ج ١ ص ٢٠٨ .
- (٨٣) ذيل الأمالي والنوادر ، أبو علي القالي ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٥٠ .
- (٨٤) الاصمعيات ، ص ٧٦ .
- (٨٥) المصدر نفسه ص ٩٢ .
- (٨٦) العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، ج ٥ ص ١٨٦ .

المصادر والمراجع

- الاصمعي ، عبد الملك بن قريب ، الاسمعيات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، طبعة بيروت ، ط ٥ .
- الأمشي ميمون بن قيس ، ديوان الأمشي ميمون بن قيس ، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ .
- الألوسي ، محمود شكري ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، تحقيق محمد بهجت الأثري ، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت .
- امرؤ القيس بن حجر ، ديوان امرؤ القيس بن حجر ، دار صادر ، بيروت .
- بشر بن أبي خازم ، ديوان بشر بن أبي خازم ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ١٩٦٠ م .
- البغدادي ، مريم ، التاصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي ، بحث في مجلة بحث الرمك ، سلسلة الآداب والفنون ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٦ م .
- التبريزي ، أبو زكريا يحيى بن علي (ت ٥٠٢ هـ) ، شرح ديوان الحماسة ، طبعة عالم الكتب ، بيروت .
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ) ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، الناشر مؤسسة الخنجر بالقاهرة ، ط ٣ ، ١٩٤٨ م .
- حنون ، ناقل ، عقائد ما بعد الموت ، طبعة دار السلام ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٨ م .
- الحوفي ، أحمد ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، مكتبة نهضة مصر .
- خان ، محمد عبد المعيد ، الأساطير والخرافات عند العرب ، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ م .

- الخنساء ، تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد (ت ٢٤ هـ) ،
ديوان الخنساء ، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٢ م ،
وطبعة دار الاندلس للنشر ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٩ م .
- زهير بن أبي سلمى ، ديوان زهير بن أبي سلمى ، دار صادر ، بيروت .
- أبو سويلم ، أنور ، مرثاة الخنساء الانشائية ، بحث في مجلة ابحت
الميراث سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الرابع ، العدد الأول ،
١٩٨٦ م .
- الشهرستاني ، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد
(ت ٥٤٨ هـ) ، الملل والنحل ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، طبعة
البيبي الطبلي بمصر ، ١٩٦١ م .
- ضيف ، شوقي ، العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ط ٨ ، ١٩٧٧ م .
- طرفه بن العبد ، ديوان طرفه بن العبد ، تحقيق درية الخطيب ولفظي
الصقل ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٧٥ م .
- ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، شرح وضبط أحمد أمين وزملائه ، طبعة
لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٥ م .
- أبو عبيدة ، مصر بن المنى التيمي البصري (ت ٢٠٩ هـ) ، نقائض
جرير والفرزدق ، أعادت طبعه بالأوفست ، مكتبة المنى ، بغداد .
- عبيد بن الأبرص ، ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق وشرح الدكتور
حسين نصار ، مطبعة مصطفى البيبي الطبلي بمصر ، ط ١ ، ١٩٥٧ م .
- القالي ، أبو علي اسماعيل القاسم البغدادي ، الأمالي ، منشورات
دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠ م ، ذيل الأمالي والنوادر ،
منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠ م .
- القرآن الكريم .
- القرشي ، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب ، جمهرة اشعار العرب ، تحقيق
علي محمد البيجاوي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،
١٩٨١ م .

- القلقشندي ، أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد بن عبد الله (ت ٨٢١ هـ) ، صبح الأعيان ، طبعة وزارة الثقافة والأرشاد القومي ، مصر ، ١٩٣٦ م .
- لبيد بن ربيعة ، ديوان لبيد بن ربيعة ، تحقيق احسان عباس ، وزارة الأرشاد والأنباء ، الكويت ، ١٦٦٢ م .
- المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٥٨ م .
- المعيني ، عبد الحميد محمود ، شعر بني نعيم في العصر الجاهلي ، منشورات نادي القصيم الأدبي ، بريدة ، ١٩٨٢ م .
- المفضل الضبي ، المفصليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، طبعة بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٤ م .
- ابن منظور ، محمد بن مكرم بن علي بن أحمد (ت ٧١١ هـ) ، لسان العرب ، طبعة القاهرة ، ١٣٠٨ هـ .
- النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، بمصر ، ١٩٧٧ م .

عبقرية الشعر الجاهلي

بقلم الدكتور محمد صبرى

أوالسنة التى تمجّوك روحها ، حين نهز أجنحتها ، وتطير
فى سماء عاطفه والوجدان .

ولاشك أن المقطوعة القصيرة أكثر قوة ومسكا فى
ارتفاعها من القصيدة . ولشاعر الإفريقي يعرف كيف
ينسج القصيدة ويحلى منها وحدة يشد بعضها بعضاً .
ذلك لأن روح التسيق والترتيب متأصلة فى حياة الغربى
الفكرية وفى كنهه الاجتماعي ، فى حين أن الأعراى
منهرد متدرد . يراجل الشعر كما يرنجل الممالك . ولكنه
لا ينسج القصيدة ولا يؤسس الملك إذا نظم أو فتح .
وقد يكون الروح الفردية من خصائص الشعر الفاسق ،
ومن سبب قهوته ، ولكنها فى القصيدة تؤدى إلى فهم
الوحدة العامة ، ومن هنا كان البيت مستقلاً عن البيت
فى الشعر العربى ، وكان المطلع أهم بيت فى القصيدة ،
ومن هنا كانت المعانيات غير محكمة البناء أو غير مبنية
إطلاقاً ، لأن كل معلقة ليست سوى مجموعة قصع
من الشعر فى أغراض مختلفة لأربطة بينها ، وقد يكون
التشبيه مثلاً مجرد وسيلة يحتل بها الشاعر الانتقال إلى
موضوع آخر . كتشبيه الفرس أو الناقة فى سرعتها
بحمار الوحش أو بالظليم ، أو بالشور الذى يسبب الشاعر
فى تصوّره وتنفى به ، باعتباره موضوعاً مستقلاً مدانه ،
لا تربطه بما تقدم إلا صلة خفيفة ، لا وجود لها فى
الوقع .

ولكننا إذا نظرنا إلى المعلقات كشعر غنائى وجدافى ،
نظرنا إلى عيوبها من حيث البناء والتركيب نظرة أخرى ،
فإن الروح الغنائية تنتظم القطع المختلفة فى كل معلقة

شعرٌ يخرج من بيئة الصحراء ، من قلب الطبيعة
الحرة التى لا تعرف القيود والحواجز ، من تكتلات بشرية
وحجرية : مدائن وحيطان وسقوف تحجب الأفق ، ورحمة
من السكان والآلات والمصانع تنفس فيها فتفسد أجواءها .
لذلك كان الشعر الجاهلى من أصنى الشعر وأعلاه
نفساً . كان شعر الوحى والإلهام ، شأله فى ذلك شأن
الشعر القديم فى عهد هوميروس . وهى ذلك أنك لن
تجد فى الشعر الحديث ، وبالأخص فى الشعر العناني ،
هذا الصفاء مع علو النفس ، مهما وفى الشاعر من
قدرة وعفوية .

نحن لا نزع أن الشعر الذى رصفه بغير أب
كانت قوته فى الارتجال والتفريد ، سجا عليه الصبح ،
حال من الصنعة ، ولكن هناك فرقاً بين شعر محراب
إلى الفطرة النقية ، الذى لم تعاب فيه الصنعة على الطمع
كالشعر الحادى ، وبين اشعر الذى تعب عليه بصنعة
كالشعر المتأخر . وقد عبّر المتنبي عن هذا المعنى
بقوله :

حسن الحضارة محبوبٌ بقطرية

وفى ابدوة حسنٌ غيرٌ محبوب

والقطرية هنا هى الصناعة ، والتكلف والزيين
والتزويق التى هى من مستلزمات العيشة الناعمة ، وروح
الاجتماع فى البيئة الحديثة

ولا يزال الشعر العناني الجاهلى أعلى شعر غنائى فى
العالم . وكان المرحوم إسماعيل صبرى يقول : إنه ممتاز
على لشعر العربى بمقصوده ، بالبيتين أو الثلاثة أو الخمسة

له بالشعر إلى أعلى مراقبه ، وكان ذلك مظهرًا من أجن
مظاهر الحضارة عند البدوي

حاء في كتب اللغة : فأنى له الشيء دام ، وقال
يصف مرثا :
« فأنى له في الصيف ظل يارد »

شطر واحد من الشعر الفناني ، ولكنه شطر من دولة
الجمال وإحلال ، وقطعة من كتوز العرب الضائعة .
وقد أصبحنا اليوم لا نألف الخيل ولا الجمال كما كان
بأنفها لعرب ، ولكن هل معنى ذلك ؟ أن الشعر الذي
يصور الخيل والجمال أصبح قديماً ؟ وهل انحاء والموسيقى
والعاطفة التي تنبعث من بيان العرب ، وحوهر عبقرتهم
الوصف تتقدم وتصبح خرساء مهما تقدمت الأعصر ؟
لقد تعنى الأعرابي بالبرق والسحاب والسيل ،
والرياح وصباها وديورها ، والشجر والظل والضوء ، والرمال
والبحر والسموات ، وحيوانها من دوى الحماطين وذوى
الأرجح ، وتعنى بالطبيعة التي يعيش في كنفها ، كما
تعنى بحسبها سبى كوهده وأسماء ، ووقف واستوقف في
ديارها وكاه .

ألا يا صبيًا نجد متى هجعت من نجد
لقد زادنى مسارك وجدًا على وحد
وقول الآخر :

هات يا برق ! قل حديثك عن نج
« ، فحيًا الإله عنى نجد
قل ، وإن كان ما تحدثت زورًا
لنقد تبرد الأكاذيب وجدًا
وقد وصف امرؤ القيس الليل « وليل كموج البحر .. »
ووصف لسيل في معلقته ، فصور لنا جلال الطبيعة ،
وقل لبيد .

وحلا السيل عن الظل كأنها
رُزُرٌ تُحدُ منبها أقلامها
وقل عترة نصف روضة هطت عليها السحب ،

وتؤلف بين أفانيتها ، وتبض بها أسراباً تغرد في أجوار
الفضاء

والشعر الجاهلي جميعه يكاد يكون شعراً غنائيًا .
والشعر الفناني عند الإفرنج كان يتعنى به قديماً ،
ثم سمي به كل شعر صادر عن عاطفة الصادقة
والوجدان ، ينطق من حنايا القلب إلى حنايا الطبيعة .
بين أرضهم المترجحة وسمائها الزاهية ، شجى ونغماً وحنيناً .
وإنما لنجد في كتاب الأعاني والحماسة ودواوين
العرب شعراً غنائيًا من خالص الشعر يتناز ، كما قلت ،
بصفاته على كل شعر في العالم

وهناك ميرة أخرى للشعر الجاهلي ، هي ظهور
حاسة الطبيعة والحاسة الفنية بشكل واضح فيه . وإنه
لعجيب أن الأعرابي خلف الذي يعيش في
الحشونة كان لا يقل عن الغربي في قوة حاسه (أصيعة)
وحاسته الفنية مع أن عبادة الطبيعة والفن والتصوير
وانتحت وما إليهما هي من مظاهر بحسبها الخليلي .
وأكثر من ذلك أن تصوير الحيوان في الشعر الجاهلي .
وهو أكبر دليل على قوة الحساسية الفنية عند العرب ،
لا نظير له في الشعر الغربي ، وقد نجد له بعض أشبه
في التصوير الزيني وانتحت عند الإفرنج ، كما بينت ذلك
في (الشوامخ) .

ولعل منشأ هذه القوة الخارقة عند الأعرابي ، هو تلك
السليقة انادرة التي يتناز بها ، وقد وصف شاعر قديم
نفسه بأنه « سليق يقرب فيغرب » . وهذه السليقة بمدى
دكاء بارق ، وحس صاف ، كالمرآة تنعكس فيه ظلال
الكون وأصواته . .

ولا شك أن انعدام الحاسة الفنية عندنا ، وعند
المتأخرين بصمة عامة ، هو الذي باعد بيننا وبين الشعر
الجاهلي ، وجعل الشراح جميعاً ، وشيوخ السحر يشدونه
تحت شروجهم لعافشة المفسمة . .

وقد سمت عاطفة الأعرابي وحدته على الحيوان وحده

واحتجع فيها الماء والنبت والطير :

مَسَحًا وَتَسْكَابًا فَكُلَّ عَشِيَّةً

يَجْرَى عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمْ

وَحَلَا الذَّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ

عَرِجًا كَفَعَلَ الشَّارِبُ الْمُتَرَمِّمَ

هَزَجًا يَحْكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ

قَدْ نَحَّكَ الْمَكْبَّ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْدَمِ

وهذا أدقُّ تصوير للنشوة التي تمتلك الطير في الماء

الغدق . وانطلاق الحركات العديدة من مختلف الأوضاع ،

من أرجلها وساقيها وأجنحتها ، وتتابع تطيرها وتزنيها

ووثاقها . لقد صورَ عنزةً بعيداً من أعياد الطبيعة ، كما

صورَ غيره مآتمها ومآسبها في بؤس حيوان والإنسان .

والواقع أن عنزةً نعمة وشعراء لخدمة جميعاً قد

ظهرَ حذسهم على حيوان ، كما قد . وقد نفذ بصرهم من

حمال شكله وتركيبه وألوانه السبيجة وحركاته في عوطفه

الحيوانية التي يشارك فيها الإنسان وكل كائن حي لذلك

كان الشعر الغنائي القديم حزين الوتر .

انظر إلى قول عنزة في معلقته عن حواده

يَدْعُونَ عَجْرًا وَالرَّمَا حِ كَأَسْب

أَشْطَانٍ بَثْرٍ فِي لَبَانِ الْأَدَمِ

مازلت أريهم بفرّة وجهه

ولله حتى تسريل بالسدم

فقله « بفرّة وجهه » من أفصح التعبير عن عاطفة

الشاعر ، وهو يذكرنا بقول امرئ القيس عن قطيع البقر

وقد فاجأه الصائد ، وأخذ يطاعنها برمحها :

وَعَلَّ لَصِيرَانِ الصَّرِمِ غَمَاغِمٌ

بِدَاعِهَا بِالسَّمْهَرِ مَعَلَّبٌ

فهاوٍ على حُرٍّ أجبين ومُتَّقٍ

بملاواته كأنه ذُلُقٌ مشب

فقله : وهاوٍ على حر بلجين - كقول عنزة :

مازلت أريهم بفرّة وجهه

كلا الشاعرين تعجيش فيه لماطة الحيوانية ،

والحيوان كالإنسان يشقى كما يشقى . . .

وقد كان تصوير الذئب والقطا في لامية العرب هو

الذي وضع هذه القصيدة في مصاف المعلقات . والعجيب

أن شروحها لا تعدُّ ولا تحصى ، ولكنها جميعاً لم تعن

بإظهار ضحامتها وروعها .

وقال صخر العتيّ الممليل برئى أخاه ، فذكر الأقدار

التي نصيب كل حي :

وَلِلَّهِ فَتَخَاءُ الْحَاحِيں لِقُتْسُوَةٍ

تَوَسَّدَ فَرْخِيهَا لِحَوْمِ الْأَرْنبِ

فَخَازَتْ غَرَالًا جَائِمًا بَصُرَتْ بِهِ

لَدَى سَلَكِمَاتٍ عَتِدَ أَدْمَاءُ سَارِبِ

فَرَّتْ عَلَى رَبِّدٍ فَنَاعَتْ بَعْضَهَا

فَخَرَّتْ عَلَى أَرْحَلِيں أَحْيَبَ خَائِبِ

يقول : إن العقاب (فتخاء اجتاحين لقوة)

صيد الذئب لتطعم فرخها - قد الجاحظ : لا يعيش

لها إلا فرحاناً - انقضت على عزال جائم بصرت به وقد

سرت أنه (أدماء) في موضعها ، ودخلت فيه ، فرت

عقاب في انقضصها على حرف نائي من الجبل (ريد)

فأكسر جناحها ، وتعلق منها ولم ينقطع كأنه في سرعة

تلقبه : إذا هضمت في الجو فخرق لأعب .

ثم عرج الشاعر بعد ذلك إلى فرخي العقاب اللذين

طان انتضارهما :

وَقَدْ تُرِكَ الْفَرَخَانُ فِي جَوْفٍ وَكْرَهَا

بِبَسَةٍ لَا مَوْلَى ، وَلَا عِنْدَ كَامِبِ

فَرَبَّحَانِ يَنْضَاعَانِ لِلْفَجْرِ كَلِمَا

أَحْبَا ذَوِي الرِّيحِ أَوْ صَوْتِ نَاعِبِ

فلم يرها الفرخان بعد مسائ

ولم يهسا في عشاها من تجاوب

تلك مأساة من مآسي حيوان ، وعبارة أدق من

بها كان طفلاً ثم أسدس واستوى
فأصبح ليهما في يوم قراهب
يرُوع من صوت الغراب فينتحي
مسام الصخور فهو أهرب هارب

يقول : لا يبقى على الدهر وعمل مسن (فاجر)
يعيش منعزداً في رملة (تهبورة) تحت الغيوم (الطخاف)
المتراكبة (عصائب) . وقد تمتع العمل بهذا الموضع
الحصب طول الحياة (تملئ بها . .) وكان في أمن
ودعة . وقد أصبح في قرنه عقد شواخص . . يقول : إذا
أقبل الليل يبيت العمل المسن الضخم في كتسه ، كما
يبيت الكبير المحارب وعليه كساءه . وهو حين يأوى
إلى الشجرت الباسقات تكسوه وتستره فروعها المهدلة . وهو
يعيش وحيداً كالذي عقه بنوه فلا يهمهم رضه . . وقد
أصبح يروع من كل صوت يسمعه خوفاً من المتاياء
ويهرب كلما فزع إلى الصخور يمر بينها سريعاً . .
ولكن لم ينفعه بحرزه :

أنيح الله يوماً ، وقد طل عمره

جرمة شيخ قد تحبب ساعب^(١)

يحدى عليه في الشتاء ، ذ شت

وفي الصيف يبغيه بلحنا كالمناجب^(٢)

فما رآه قال : لله من رأى

من العضم شدة قبله في العواقب^(٣)

(١) جرمة شيخ أي كاتب شيخ ، وجرمة القوم كاسمهم .
أي صالته يكسب لأبيه . تحبب استودب . ساعب جاقع
(٢) يحامى عليه أي عنه . اعت الجمر . والمناجب المجاهد .
(٣) الأعضم من الأطباء والوصول : ما في ذراعيه أو في أسنانه
بهاض وشاره أسود أو أحمر . والشدة جده في القاموس هي من الغم
لذاكر والأنيح ، أو يكون من الشان والمزى والطباء والبقير والنعام
ومير الوحش ، وربما كثر بها عن المرأة كقوله :
ياشدة ما تنص لمن حلت له

والعواقب متأخير الزمان . يصحب من رؤيته صلياً طلباً كهذا
في مثل هذه الس .

مآسى الحياة المتزاحمة في كل صفحة وفي كل سطر
من كتب الوجود . في هذه المأساة شكوا الشاعر من
قسوة الأقدار فإن هذه العقاب ، قد أصيبت بكسر
في جناحها وهي تطارد غزلاً فلم يرها فرخاها اللذان
لا كاسب هما . . . فبقيا في الوكر يتجاوبان حتى سكنا .
والواقع أن صخر الغي كمرئ الميس والشعراء الذين
جروا على نهجه ، كان يرى أن الطبيعة قد بنيت على
الظلم ، وأن العقاب لا مناص لها من اختطاف أولاد
الأرناب ليعيش صغارها ، ونزق قوتاً « كما يروق
العيال » .

وقد ذكر صخر الغي في القصيدة المتقدمة وعلا عاش
وأسن في أرض رملية أو جبلية بعيدة حيث كان يظن
نفسه بمأمن من عوادي الدهر وعوائله . حتى أتبع له
صائد يعول أباه . . وكان هذا الأب شبحاً تحت عظمه ،
وأزرى به الجوع .

واشاعر هنا يروق لحال الصائد والعمل بها ، فالأول

طالب قوت ، والثاني فريسة القدر الذي لا يرحم

أعني لا يبقى على الدهر قادر

تهبورة تحت الطخاف العصائب

تملئ . طول الحياة فقره

له حيلة أشرفها كالرواجب^(١)

يبيت إذا ما آسن الليل كاساً

مبيت الكبير ذي الكساء المحارب

مبيت الكبير يشتكى غير معتب

شعيف عقوق من بيته لأقارب

تدلى عليه من بشام وأيكنة

نشاة فروع مرثع الدواب^(٢)

(١) أبو عمرو جيد حوازي القرن وبعد ، وهي حروف
شواخص . ورجبت ثبته . فالرواجب الثابت ، في شرح أبي عمرو ،
لا معنى لها . وقد جاء في القاموس رجب التودع خرج متفرقاً فالرواجب
من الديدان المنفردة

(٢) نشاة فروع ، كما قالوا ما أحسن ماندا ؟ ومرثع
سترى . الدواب : يريد أهل الأعصان .

الكتاب ، جيلًا بعد جيل ، حياته وشعره ولغته . أما امرؤ القيس فلا تزال كوزه دفينًا ولا نعرف له إلا جمل لمطلع في (قما نيك) وجمال الاستمارة في (وبضة خدر) ، وقد كتب مصطفى الراقعي صفحات عن هذه الاستمارة . .

عني أن امرأ القيس قد بلغ من ولوعه بالحقيقة أنه لم يقتصر على تحديد أماكن الأحياء والأماكن التي يمشون بها في ارتحالهم وانتقالهم ، بل حدد أماكن كلاب الصيد والثيران والحمر الوحشية ، وأسهب في تصوير حياتها بدقة ، حتى التخييل حدد أماكنه وأسماء أصحابه : أو امكرعات من نخيل (ابن يامن)

دَوْن الصفا اللاتي يلين المشقرا

كما يقول اليوم : أرض الشيخ عبد الله عند أبو كبير . . . مثلاً . وفي قوله :

كأنى ورحلى فوق أحقب قارع

بشرية أو طوي بعرنان موجس^(١)

فصيحجه علقه الشروق عدية

كلاب (ابن مر) أو كلاب (ابن سندس)^(٢)

ذكر امرؤ القيس أماكن الثيران الوحشية : شرية وعرنان ، وذكر أسماء أصحاب الكلاب : ابن مر وابن سندس . وهو في تصويره يذهب ببصره النافذ إلى ما وراء الشكل والتركيب ، إلى العاطفة التي تختج في قلب الحيوان ، وتؤثر في حياته وحركاته :

كأنى ورحلى والقرباب وتمرى

إذا شب للمرؤ الصغار وبيص^(٣)

(١) الرجل الضيق . والأحقب الحمار الوحشي الأبيض عفرين . القروح لمتاعى القوة . طوي أي ثور يطوي البلاد مرة وثلاثاً

(٢) غديّة تصغير غدة أول النهار وهي الساعة إلى تقاضيها كلاب الصيد الحمر الوحشية .

(٣) الحرق السرج . شب وبيص انتقدت نار لمرؤ الحجابة ، إشارة إلى وقت الظهيرة وانتقاد الأرض فيسرح الحيوان في جريه .

لو ان كرمي صيد هذا أعشبه
إلى أن يفيث الناس بعض الكواكب^(١)

أحاط به حتى وماه وقد دنا

بأسمر مفتوق من النبل صائب

فنادى أخاه ثم طار بشفرة

إليه اجتزار القهقي المناهب^(٢)

تكلم الشاعر عن حياة الوعل ، وحياة الصائد الذي يتكسب لأبيه ، يحمي شيخوخته في الشتاء ، ويحني له أطايب الثمر في الصيف . . . تفاصيل وحقائق مستمدة كلها من صميم الحياة . وقد قلنا من قبل إن شعراء الجاهلية ، وعلى رأسهم امرؤ القيس ، أول من حدد أماكن الأحياء (بسقط اللوى . بين الدخول . فحول فتوضح . فالمقراة . .) وهذا التحديد للأماكن التي نحبها ، ونقف فيها طويلاً بين اللوى والأحجار ومواطن للذكرى . نقول : كل هذه التفاصيل المستمدة من صميم الحياة هي مادة (الرواية الحديثة) ، وهي مصدر تلك القوة الجذابة الخائلة ، التي تجعل النفوس الظماء تنافس عليها .

وقد ذكر امرؤ القيس رامياً من بني ثعلج

مطعم للصيد ليس له

غيرها كسب على كبره

نقول : إن الصائد لا كسب له غير الصيد الذي

يتعيش منه ، فكلا الصائد والصيد موضع حبه ، ولا مفر من الخضوع لقانون الطبيعة الأرى .

وإن أقرر هنا أن امرأ القيس كشاعر من شعراء

الحقيقة ، في علو نفسه وقوة بياضه التي تضيء بها جنبات الشعر كما تضيء لئامة لا يقل عن جوته وشكسبير . ولكن شكسبير أو جوته يدرس في جامعات الغرب ويتناول

(١) كرمه شيعه ، يطوي بوضعه له هذا الوعل لئامه لمرؤ

حتى تفيث الناس بعض الأنواء ويعود الحصب .

(٢) الثعمر السكين . اجتزار لا يجتزر . يقطع . القهقي

الغريف . المناهب المبدور كأنه قد أخذ عطلاً .

وفي هذه القصيدة وصف رائع للصيد فصل فيه
شاعرنا الحقائق تفصيلاً ، قال :

وقد أعتدى قبل العطاس بهيكل
شديد ميثك الحب قنم المتطرق^(١)
بعثنا ربيئاً قبل ذاك عملاً

كذلب الغصا يمشى الصرا ويثقى^(٢)
فعل كشل الخشف يرفع رأسه

وسائره مثل التراب المدفقى^(٣)
وجاء خفياً بسفين الأرض بطشه

تري التراب منه لاصقاً كل ملصق^(٤)
وقال : ألا هذا صبور وعانة

وحبب نعام يرنى متفرق^(٥)
فقمنا بأشلاء اللجام ولم نقدر

إلى غصن بان ناخر لم يحرق^(٦)

(١) العطاس السح بهيكل بجواد كأنه هيكل منى ،
قال الجحوى يومئذ
كأنه يكل منى إلا أنه
مشك إصبع مقود الحية . ثم الملقى عن مكان المطاق وهو
عزم .

(٢) الرقة الطليعة . عملاً لم نجدها في القديس ولعله
يقصد سترها بأعنيته والتعبه كل موضع كثر فيه الشجر . الضف
شجر عظيم من الأبن . وذلّب الصبا مثل في الخشب والاعتدل .
يمشى الصرا يمشى متخفياً فيما يورده من الشجر .
(٣) الخشف ذلك الظهور . يرفع رأسه وسائره جسمه لاصق
بالأرض كأنه تراب .

(٤) يسن يقر الأرض لثقة لصقته .
(٥) الصوار قطيع قنقر . رعالة جماعة أذن بعشبة . والمطيق
الجماعة من النعام والجواد . يرنى يرنى .

(٦) أشلاء اللجام سيور ، يريد قسا بلجام المروء . قد
نقيض ساق . ومن تخيل القرد أن يكون الرجل أمام البداية أخذاً
بمبادئه والسوق أنه يكون خفياً . ماخر من صغر العود فتفتت .
لم يحرق لم أجدها معنى ، والحريق ما يحرق من النبات من حر
أو برد أو ريح أو غير ذلك من الآفات . ولعله أن المعنى أنه
يضع اللجام في عنق طويلاً أليس يشبه غصن البان . ومن ذلك يكون
هناك خطأ في الرواية . وليس صحة البيت (إن غصن بان ناخر
كأحرق) أو . (إلى غصن بان ناخر أو يحرق) .

على نقيض هبث له ولعيرسه
بمنعرج الوعاء بيض رصيص^(١)
يد راح للأدحى أوباً يفها

تعاذر من إدراكه ونحيص^(٢)

يقول : إن فرسه في سرعة عدوه كالظلم الذي ترك
هو وعيرسه حضامة البيض في منعرج الوعاء ، ثم تذكر
البيض فالنطقا عاتدين بعدوان بشدة ، وكان هو يطردوها
وبدفعها وكانت هي تعاذر أن يدركها . ولا ريب أن
عاطفة الأوبة أو الأمومة عند الحيوان كانت تسوقه إلى
أن يطوى الأرض طياً في أوبته ، تماماً كما يفعل المسافر
الذي يعجل بالأوبة عند حنيته إلى أولاده الصغار .

وقد كثر امرؤ القيس هذا المعنى في قصيدته
أخرى ، وأشار إلى المشاق التي يكابدها الظلم ، وركوبه
هول الأسفار المطووعة :

كأنى ورحلى والقرب وتفرق
عني يرفق دى زوائد تفتق^(٣)

نروح من أرض لأرض قطيعة
لذكرة قبض حول سفر مقلق^(٤)

يجول بأفاق البلاد مفرباً
وتسحقه ريح الصبا كل مسحق^(٥)

(١) النقيض الظلم وهو ذكر النعام . هيق طويلاً دقيق .
منعرج الوعاء رابية من ريس . رصيص بعضه إلى جانب بعض
(٢) الأدحى مبيض النعام في الليل . قال الجحوى « لأنها
لدهور برجلها تم تبيض فيه » الأوب العجوة يمر يجلد تحبص
تحيد تنهب حتى لا يدركها .
(٣) البرق الظلم . الزوائد من الأسان ما على الأنياب يريد
أنه في والتفتق من أحشاء الضمير
(٤) تروح سار في الرواح أي العشي . نطية بعيدة . القمص
الغفرة العليا اليابسة على البيشة ، وبين هي التي خرجت من بين من
مرج أو ماء . يريد أن أفراده خرجت من البيشة فهي في أشد
الحاجة إلى التمدد والاحتضان .
(٥) تسحقه تدقه أشد الذي ، يملك صمغته الريح الأرض
فشرت وبهجها يشده هجرها وعفت على آثورها ، إشارة إلى الريح
الشديدة والأمطار وكل ما يكرث الحيوان من الطليعة وطوائع الحياة

هرمان ودوروتيه أثبت فيه أن جوته أول شعر حديث
استمد شعره الغنائى والوجدانى روحته وبهائه من حقائق
الحياة : وقد أثبتنا نحن في فصل عن (امرئ القيس وجوته)
أوجه الشبه العظيمة بين الشاعرين .

والواقع أن امرأ القيس لم يهتد للرواية الحديثة
فحسب ، بل ذكره الحقائق المستمدة من صميم الحياة ، ولكنه
عبر بأسلوب الرواية فقص علينا مغامرات الوحش والخوارج
والفنانين ، ففي القصيدة التي أشرنا إليها من قبل :
قد أشهد العارة الشعواء تحملى
حرداء معروفة النحيين مرحوب

قص " علينا الصراع بين الذئب والعقاب ،
وفي ملحنته قص عينا مغامرته المختلفة في الحب فذكر
لنا يوماً بدارة جمل ، ويوم دخوله الخدر (خدر عيزة) ،
ويوم نمته (بيضة خدر لا يرام خباؤها) . فامرؤ
القيس هو واقع لواء الشعر القديم بحق ، وهو الذى جعل
للشعر إجمالى طابعه وميزاته . .

وكذلك يعرف طرديات أبي نواس ، وتصويره الدقيق
لكلاب الصيد . ولكن هذا التصوير على براعته يتقصه
جو الحياة ، وهو أشبه بالتصوير الشمسى (الفتوغرافى)
منه بالتصوير الذى ترسمه ريشة الفنان من رحي العين
وطبيعة : ويتجلى فيه جمال الطل والصعود والنون . وقل
مثل ذلك في بكاء الديار والنسيب والمخمر والنجاء وغير
ذلك من (الأوبى) التي طرفها الشعراء الإسلاميون
والمؤيدون ، وأين الطبع من لتصبع ؟

إن حياة الحيوان في الصحراء وسهولها ووديانها وجبالها
وشجرها كانت مختلطة بحياة العرب محيطة بها . وكان
الكثير من يعيشون من الصيد . ولم يكن المال عند أهل
البادية ورقاً أو فضة أو ذهباً إنما كان إبلاً ، لذلك كان
يسمى المال اراعى ، وكانت الجمال الحمر أشرف
الأموال . ولما ذهب وهبط من أشرف قوم المهمل إلى
مرّة بعد قتل كليب ، أخى المهلهن ، عرض عليهم

نزاوله حتى حملنا غلامنا
على ظهر ساط كالصليب المرقى^(١)
رأى أرباباً فالقضى بهوى أمامه
إليها وجلأها بطرف منقلب^(٢)
فقت له : صوب ولا تجهده
ببدلق من أعلى القفاة فتزلق^(٣)
فأدبرن كالخزع المفضل بينه
بحمد الغلام ذى القميص المصوق^(٤)
فأدركهن ثانياً من عنانه
كفبت اعشى الأذهب لتودق^(٥)
فصاد لنا عبراً وثوراً ونصباً

عداء ولم يتضح بماه فيرق^(٦)
كل هذه التفاصيل الرائعة نجددها أو نجد أمثاها
في قصيدة (موت الذئب) للشاعر القرمي الفردى
فبنى وفي رواية هرمان ودوروتيه لأكبر شاعر في ألمانيا
وأوروبا في القرن التاسع عشر ، جوته . وقد أرى
" استيفير " في كتابه (دراسات عن جوته) فصلاً لرواية

(١) نزاوله تعالجه وقصده حتى يركب الغلام الذي السرس
حين يحس يانصيباً يضرب ويصيح . فرس ساد يرفع ذنبه وقت
حصره (سرعة العدو) . والصليب المرقى العيد المرقى .
(٢) جل يصره رأى به ك ينظر الصقر إلى الصيد . ملق
لا يقر حكاية .
(٣) صوب أرسله في الجرى . ولا تجهده ولا تجهده في
الجرى فيفتيك من ظهره .
(٤) فادبرن كالخزع المفضل أى كالخرز الذى فصل بين
في القفاة .

(٥) فادركهن ثانياً من عنانه يعنى أن الفرسان أدرك الصيد
فحين عمده لا في حال جهده الأذهب الأبيض المرقى ذو اللون
يقال رداء المطر قطر .

(٦) العداء المرافاة والمتابعة بين الاثنين يصرح أحدهما على
إثر الآخر ، وأنبه لامرئ القيس .
فصلى عداء بين ثور وبقرة فركا ولم يصح . ففيسر
يقال عادى بين مشرة من الصيد أى ولى بينها قتلاً وركباً .
وم يرق أى لم يجدها أخرى والعداء . والمخمر الخمار الوسخ . والمصعب
الظلم .

وكان باري أكبر مثال حيواني فرنسي في القرن التاسع عشر متخصصاً في النقش في البرونز وصب تماثيل منه . وكثيراً ما صور الحيوان الضعيف حين يمسك به السبع الأقوى . . . وهي اللحظة الدراماتيكية التي تبدو فيها الضراعة عاجزة ذاهلة أمام قوى الشر والبغي في الطبيعة .

وقد اشتهر (كوربيه) في القرن التاسع عشر بتصوير الأيتال : في إحدى لوحاته صور أيتالاً جريحاً في غابة في سفح الجبل وقد دنا لإسائه ، وكان واقفاً سه ابني عاجراً عن عبور هر صغير يتدفق من عن . وفي الناحية الأخرى فوق ربوة عالية في ألغاف الغاب يقف صغار الأيتال في انتظار أيها الذي لن يعود . . .

واشتهر في القرن السابع عشر المصور الحيواني اسيندرز ومن لوحاته « النسر والحاجرة » و « صيد الأيتال » و « صيد الذئب » وكذلك هو لديكوتر الهولندي ومن لوحاته « معركة بين الطاووس والذئب » و « صراع بين الذئبة » في « مجزعة في حظيرة الدواجن » و « عقابان في حظيرة الدواجن » إلخ .

ولعل في دراسة هذه الناحية من التصوير الإفرنجي تعويداً لأدبائنا على تذوق الشعر الجاهلي الذي يمثل الحيوان فيه مكاناً كبيراً . كما أنه لا بد من دراسة حيوان في المصادر العربية والإفرنجية معاً . فقد كان العرب على علم بحياة الحيوان من خيل وحمار وحمير وثيرون وحشية وأوعال وعقبان وغيرها . . .

وإني أضرب هنا مثلاً واحداً : في معلقة لبيد شبة ناقته ونشاطها في السير بأتان ينبعها حمار .
أو ملمع وصفت لأحقب للاحه

طرُد الفحول وصربها وكدامها^(١)

(١) الملمع إلى امتيان حملها . وصفت حملت . الأحقب الحمار الذي في موضع الحقب منه يمشي . للاحه غيره . صربها أي ضربها بأرجلها . وكدامها عضاضها .

سُرّة لب أن يأخذوا أحد أبنائه الباقيين ويقتلوه بصاحبهم ، وإما أن يلدغ لهم ألف ناقة سود الحندق حمر الوبر دية لقتيلهم .

وقد جاء في السير أن كليلاً هذا كان ذو زهو شديد لما هو فيه من العز وانقباد لقنائل له . وكان يجير على الدهر فلا تخفر ذمته ، ويقول : وحش أرض كذا في جوارى فلا يهاج ؛ وكان يحمي الصيد فيقول : صيد ناحية كذا في جوارى فلا يصيب أحد منه شيئاً .

واصرق كبير بين حية الحصر التي لا يأمنها إلا الحيوان الأبيس ، ولا يعيش فيها الوحش إلا سجيناً في حدائق الحيوان ، وبين حياة البداوة الحرة الواسعة التي جاور فيها الوحش الإنسان ، وكان تلحم والفرس فيها شأن عظيم في السلم والحرب قبل اختراع المركبات الآلية الحديثة .

نقول : كان الحيوان الأبيس صديق الإنسان ، وكان الأعراى يعيش بين غائثها وهديبها ويصدقها ويعلمها وخورها وصييلها ورغائثها وزليزها وعرائث . . بين أسراب وهجماتنا وعمانها وصبرانها وربارها وقضائها . . بين الأحقب والأملق والأسحم والمجمل والأغبس والأغبر والأحمر والأبقع . . .

ولعل أقرب تصوير إفرنجي إلى تصوير الشعر الجاهلي تصوير بون بوتير الهولندي ، وهو أكبر مصور حيواني في القرن السابع عشر ، وربما في جميع العصور ، وقد ظهرت عاطفته القوية في تصوير القفر والخلل في المرعى . وله مجموعة (الأفراس الخمس) وهي صور مطبوعة من رسم يده ونقشها ، كنت تملك مجموعة أصلية منها ، وهي من أدنى الصور المطبوعة في العالم . إحدى هذه الصور تمثل فرساً واقفاً وحده في مرج واسع والسماء فوقه ملبدة بالسحب السوداء . وصورة أخرى تمثل فرساً ميتاً ضاحكاً على ربوة والذئب حاثم حوله . . وقد اقترب منه فرس آخر ، وظل يمد رأسه ويصره إليه حزينا كثيراً .

علوها حذب الأكام مسحجاً

قد رابه عصيانها ووحامها^(١)

الوحام هو شدة الشهوة ، شهوة الأُنثى للغير ، أراد أنها تريحه (ترفضه) مرة وتستعصى عليه مع شهويتها لضرايه إياها ، فقد رابه ذلك من حين أظهرت شتى متضادين . هذا أصبح تفسير جاء في القاموس ، ولكن لم أفهم سر امتناع الأثان حتى قرأت عبارة فرنسية تقول : « ظلم الحمار الأثان » إذا وثب عليها وهي حامل .

وقد جاء في قاموس (لاروس) الفرنسي في مادة ثيتل (أو شاموا وهو الحيوان المشهور بجلده) .

« الثيتل من ذوات القرون يعيش في جبال أوروبا المرتفعة وأنواعه كثيرة » يوجد بكثرة في البرانس والألب والبلقان وفي آسيا الصغرى حتى طرسوس . وقرون الثيتل منتصبة في استقامة ، معوجة الأطراف إلى الخلف كالخطاف وهو يعيش عصابات وجماعات بقيادة فحل مسن يسوقها في أشد الأماكن تحدياً ووعورة . ويقفز بين الصخور شاهقة غمة في العنود متفصصة النظر ومن السير صيد الثيتل لما في تعقه من أحصر ، فإن العصاة وهي في حراسة المحل الذي يرقب لها في كل وقت ، لا تترك الصائد يقترب منها بسهولة إذ لا يكاد الرقيب يحس بالصائد حتى ينبعث منه صوت أشبه بانصغير احاد ، فلا يست القطيع أن يهوى مغارم الجبل هويًا ويخني » .

هذه حياه الثيتل ، وهي أشبه بحياه الحمار أو الثور الوحشي ، كما وصفها مرثا القيس وليد وعبرهما . وقد أغفل الجاحظ صفة حياه الحيوان الوحشي . قال في الجزء الخامس : « ومن الحيوان ما يكون لكل جماعة منها رئيس أو أمير .. لأن الرئيس هو الذي يورده ويصلدها . وزعم بعضهم أن رئاسة اليسوب ، وفحل الهجمة ، والثور ، والبعير لاقتدوا الذكر على الإثا . . »

(١) حذب ما ارتفع من الأرض . والأكام الجبال الصغار . والمسحج المنقصر قد عصفته الحمار .

وهذا كلام لا يشي غلة .

قلنا : إن الشعر الجاهلي يمتاز على شعر الإفرنجي بتصوير الحيوان ، ويمتاز عليه بالشعر الفئاني ، وخصوصاً بتقطعاته ، كما يمتاز عليه بصفة عامة بالسبق في تصوير الحقائق المستمدة من صميم الحياة . وقد كتب المرحوم الشيخ نجيب الخداد « مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي » فلم يذكر عند الكلام عن الشعر الجاهلي من أوجه الشبه والمقارنة بالشعر الإفرنجي إلا البعد عن المبالغة ، قال : « فلا تكاد تجد لهم (الإفرنج) غلوًا ولا إعرافًا ولا تشبهاً بعيداً ولا استعارة خفية ، ولا خروجاً عن حد الجائر المقبول من معاني الشعرية في جميع وجوهها ومفصدها ، فهم من هذا القبيل أشبه بالعرب في جاهليتهم إذا مدحوا لم يبالغوا ، وإذا وصفوا لم يفرطوا ، وإذا شهبوا لم يبعدوا في التشبيه ، وإذا وثوا لم يتعدوا صفات مرقى وأخلاقه في المعاني السهية المقبولة على خلاف ما صار إليه شعر العرب بعد الإسلام من الإعرق والعلو والمبالغة في الوصف إلى ما يفوت حد التصور والإدراك » وظهر أن نجيب الخداد ، على الرغم من مكانته كشاعر وكاتب ، لم يتعمق في دراسة موضوعه شأنه في ذلك شأن من سبقوه ، ولكن حسبه أن فطن إلى أن الشعر الجاهلي القديم في جوهره أقرب إلى الشعر الإفرنجي من شعر الإسلاميين والمتأخرين .

وقال تولديكه المستشرق الهولندي في كتابه عن الشعر العربي القديم : « إن في الشعر الجاهلي ما يعنى القارئ من أوصاف الحياه والسمات في البادية ، حتى إن الشعراء لم يفرطوا في ذكر حمير الوحش وأنواع شتى من القباء والغزلان والآرام والوعول » .

وقال أيضاً : « وفي أحوال كثيرة يحتفظ الشاعر بوحية الفكر في قصيدته بأن يجعل كلاً من أسمائها خاصاً بوصف مناظر وحوادث من حياه اشعر نفسه أو الحية العامة التي يحياها البدو في الصحراء »^(١)

(١) ذكره المرحوم نطق جمعة في كتابه (الشهاب الرمد)

مطور والسكتري وابن الأنباري والميرد وغيرهم من كبار
 الأئمة والمجاهدين ، ولكن أكثرهم ، لانعدام حاسة الذوق
 عندهم ، قد أخطأوا في فهم الشعر ومعانيه فقلنا نحن أن
 تم عملهم ، وأن نعمل على الكشف عن كور العرب حتى
 يكون لنا أدب « مدرسي » ، حتى لا ميت ، أدب ننحت
 من صدره ، ونستري بطله . ولن يثيسر ذلك حتى تنبأ
 للبلاد ثقافة في مستوى عال ، فالثقافة لب لباب الحضارة
 وزينة الحياة .

لا شك أن بولديكه غير من كتب عن الشعر
 الجاهلي من المستشرقين ، ولكنه لم يستطع ، وإن يستطيع
 مستشرق ، مهما بلغ حصه ، تذوق بيان الشعر الجاهلي ،
 وما ينطوي عليه من قوة العاطفة ودقة التصوير .
 ولكن حسب أولئك المستشرقين أنهم سيفونا إلى
 دراسة وتحقيق ونشر نعائس الأدب العربي بطريقة
 عمية ، فأحيوا تراثنا ، ذلك لثراث الذي ساعد على
 جمعه وحفظه قديماً شيوخ الأدب واللغة أمثال ابن



عبقريّة بلزاك في مراحل حياته

لخصها عن الفرنسية محمد وهبي

الى ان يرسل الكلمة التسالية الى « بلزاك » : « نرجو من السيد بلزاك الا يحضر اليوم لدرس ، لانه يوجد لدينا اعمال كثيرة » .

وقد ذكر بلزاك كثيراً من ذكرياته عن ايامه هذه في كتابه « بداية في الحياة » . يخبرنا منها قوله : « عندما تخرجت في الكلية اخضعني الى انظام شديد القسوة . لقد اسكنتني غرفة ملاصقة لمرقته ، وكان يضطج علي لكي انام يوماً في التاسعة مساءً ، واستيقظ في الخامسة صباحاً ، كانت غايته ان ادرس القانون باخلاص . » ولم يكن بلزاك في تلك المرحلة من مراحل حياته يتجاوز العشرين ، وكان ، كالموقفه صديقه « جول دي بيتيني » ذا ميّتين صغيرتين ، واثنين ثمان ذكاء ، وقامة ضخمة قصيرة ، وشعر كثيف اسود اشعث ، ووجه فاتمة مظلمة ، وفم كبير ، وكان مهمل الهندام دائماً ، اذا كان يحضر المظاهر ، ولكنه كان ذا ولع شديد بالتأثير المغناطيسي .

عكف بلزاك في ذلك الحين على دراسة الفلسفة . وقد اثرت عنه مذكرات مؤرخة في سنة ١٨١٨ حول خلود الروح ، واخرى عن الفلسفة والدين ، وغيرها ايضاً في مبادئ الفلسفة عند ديكارت وما لبوا انش . وهذه المذكرات منعمة بانكارية قاطلة حيال المبادئ المقررة ، وما يسمى اليه البشر من امكانية البلوغ الى الحقيقة المطلقة . لقد كان ايمانه المسيحي قد تبخر ، وكان تفكيره يتطور به نحو فلسفة ايجابية .

وفي سنة ١٨١٩ وافق وقت انتهاء بلزاك من دراسة الحقوق ونيله دبلومها موعد اعتقال والده وخليفته كدير للعاشرة وراحته على العاش . ووافق ذلك من الظروف القاهرة ما حدا بأسرة بلزاك الى اخلاء منزلها بشارع « نيميل » والانتقال الى الريف ، باستثناء « اونوريه » الذي كان مقرراً له ان يبدأ عمله ككاتب في المحكمة غير انه كان يميل الى الادب ، ولا يطبق احتمال الوظيفة . وهنا نشأ

الرايع من محرمين الثاني سنة ١٨١٦ بدأ « اونوريه بلزاك » دراسته العليا التي انتهت في كانون الثاني سنة ١٨١٩ بنيله درجة البكالوريا في الحقوق .

كانت والدته نايبة الشخصية عصبية المزاج ، وكانت شديدة القسوة في مراقبته ، بحيث انها لم تكن تتسامح معه في شيء : كتبت اخيه « لور » تقول : « كانت امي تعتبر العمل اساءة لكل تربية ، بحيث انه يفعل فعله بمرور الزمن ، ولذلك لم تكن تدع ابنها لحظة واحدة بدون عمل » . ولم يحصل بين الام وابنها طوال حياتها اي فراق ، كما انه لم تنشأ بينها اية ثقة ، فقد ما كان يحس جالها بالانتقاص وبالتخاذل مما جعله يقصر في الحكم عليها .

وقد تابع « اونوريه » دروسه في السوربون بحماس شديد دفعه الى قضاء الساعات الطوال في المكتاب السومية يستغرق في تدقيق تعاليم اساتذتي النظام ، أمثال « فيلان » و « غيزو » و « فيكتور كورزان » . وكان لاجبحاث الاخيرة المتعلقة بالتصرف واشكاله المتعددة تأثير كبير عليه ، بحيث انها دفعتة فيما بعد الى وضع قصته « سيرافيتا » Séraphita .

وفي ذات الوقت كان « اونوريه » يدرس مهنة القضاء فتتلمذ اولاً على السيد « جويونييه دمي مرفيل » Gnyonnet de Merville ثم على السيد « باسير » Passer الذي كان يقطن ذات المنزل مع أسرة بلزاك . وقد كتب استاذ « جويونييه » فيما بعد يقول : « كان بلزاك و « سكريب » Scribe شديدي النشاط الى حد انها كلما يحدثان الاضطراب في دروسه ، وقد حدا ذلك بالنظر ذات يوم

« بمناسبة الاحتفالات الثقافية الكبرى التي تنام في فرنسا احتفالاً بالذكرى الكتب والروائي الشهير بلزاك . بدأت هذه الاحتفالات في شهر مايو بمناسبة مرور ١٥٠ سنة على ولادة الكاتب (٢٠ مايو ١٧٩٩) وتنتهي بالذكرى مرور مائة عام على وفاته (١٨ أغسطس ١٨٥٠) .

المدة لأجل التهذيب والتنقيح والتشذيب، أن الأفكار الرئيسية الخاصة بالفصل الأول مدونة على الورقة، ويوجد عدة آيات من الشعر جاهزة هنا وهناك - غير أنه يجب علي أن أقسم أظافري زها. سبعة أشهر أو ثمانية على أقل تعديل قبل أن أشيد بناء انتاجي الأول. أه ! ليتك تعلمين بالمصاعب التي تحيط بمثل هذه الأعمال، وحسبك أن تعلمي أن « داسين »، ذلك الشاعر العظيم قضى سنتين في تنقيح روايته « فينر » Phèdre ! سنتين ! سنتين ! اتأملين ذلك ؟ سنتين !».

وهكذا كان بلزاك يقضي بأسراره ولواعجه وحاسيسه إلى «لور» شقيقته المحبوبة، وأمينته أسراره الأولى وصديقتها المخلصة - وكان ذلك الفتى الشقي محروماً من عاطفة الأمومة، فأذا بأخته تحتل في نفسه منزلة الأم، اسمه إذ يقول: «ما أسعد الأخوة الذين لهم أخوات أمثال «لور»».

«لور» هي التي التي يكلفها بالاعتذار عنه إلى أمه عن تقصيره في الكتابة إليها. و«لور» هي التي يروح لها بسر مغالاته مع بعض الحسان - ولور هي التي يرسل إليها تصميم مأساته ويطلب منها أفكاراً وملاحظات، وهي التي يصف لها أحلامه في «حديقة الملك» وأعجابه بالمفكر الكبير «كوفيه» Govier.

وفي عام ١٨٣٠ أنجز بلزاك كتابة روايته «كرومويل»، وعلى أثر ذلك تشكل ما يشبه المحكمة الأدبية من أعضاء أسرته ومن الأب «دابلن» والدكتور «ناكار» Nacquar لأجل مناقشة الرواية.

وكانت كارثة! فقد أخذ الحاضرون يتبادلون النظرات بعصبية ظاهرة، ثم أعلن أحدهم حكمهم المشترك على الرواية، فاعترض المؤلف.

وكان بلزاك الأب يلومهم من كل ذلك، يحس ضغطاً نحو ابنه الذي يرى فيه صورة صادقة عنه، فقرر انتخاب حكم. فاقترح خطيب «لور» السيد «سورفيل» اسم «اندريو» Andrieux مؤلف

خلاف بينه وبين أبيه حول مصير والمهنة التي يحب أن يتخذها واحتدم النقاش إلى أن تنازل الأب عن تشدده في معارضته وتم الاتفاق على أن يعطى مهلة سنتين للتجريب واختبار مواهبه الساجدة في الميدان الأدبي.

وهكذا استأجر بلزاك غرفة متواضعة في شارع «ليديجير» Lesdiguières بالقرب مع مصنع السلاح بستين فرنكاً في السنة. وكان حال هذه الغرفة سيئاً جداً، بحيث أنها كانت شديدة الرطوبة كالشتاء، شديدة الحر ورائحة البق في الصيف، وكان قريد سقفا يدع للروائي مشاهدة السماء من خلاله، ولم يكن بها من الأثاث غير طاولة صغيرة وكرسيين خشبيين وسرير يسكاد يكون محوفاً، وغير ستائر جرداً وخزانة للثياب الداخيلية وأخرى للمكتب وما إلى ذلك من اللوازم الضرورية. غير أنه بالرغم من ذلك وجد في هذه الغرفة الحقيقة سعادته المنشودة التي كان يراها في الوحدة والهدوء، والانصراف إلى المطالعة والانتساج الأدبي، وتقاضى كذلك الانخراط في سلك الوظيفة الغيظ.

أن المبتدئ في الأدب في أيامنا ذات غصة لأجل نيل جائزة

غونكور Goncourt أما في سنة ١٨١٩ فكان يعكف على نظم القصائد من ذوات الآيات السجدة «Alexandrines» ونزولا إلى نصيحة الأب «دابلن» Dablin نظم «اونوريه» التمثيلية «كرومويل» التي تمتد بحجمها ما ظهر من نوعها في العصر الحديث وكان موضوعها مألوفاً ومرغوباً في ذلك الحين.

وكتب إلى أخته «لور» في ذلك الحين يقول: «والخيراً قررت التوقف عند موضوع كرومويل موت شارل الأول. وقد مضى زها. ستة أشهر وأنا أفكر في تصميم هذه التمثيلية وكتابة قصتها، ولكن اعلمي يا اختي العزيزة، أنه يلزمني على الأقل سبعة أشهر أو ثمانية لأجل النظم والابتكار، وأكثر من هذه

أولوية بلزاك



الطرح في استخدامه للادب
الناشرين ، واستشار مواهبهم بقعة
نادرة المثال. غير ان بلزاك استطاع
برأسه هذا الكاتب ان يبلغ ما يريه
فترسل الى ولوج عالم اصحاب دور
النشر ، والصحف ورجال المسرح.
ولم ينتض زمن طويلا الا
وسارت اسرة بلزاك الى دعوته
للقدوم الى مقرها في « فيلباريزيس »
في اول اربة مقبلة .

وهكذا انتهت تجربة
شارع « لينجيير » Lesdiguières
واستمر الامتحان كافيا وتقرر بذلك
مضي بلزاك في عالم الادب .

اقام « اونوريه » مع أسرته
في قرية « فيلباريزيس » ، ولكنه
كان حزينا كثيرا في هذا المقام. فلم يكن يأس في تلك البيئة
شيئا يرضي بالحيات التي تتعطل لها نفسه . فلا الطبيعة المحيطة بتزله
كانت ذات جمال ماء ولا حال أسرته الزاكية في عزلتها كان يوحي
بشيء من النشاط والحركة . ولكي يجدها حاجته الملحة للنشاط
والعمل ، عكس على الاسترقاق في المطامعات الطويلة ولكن بسرعة
عجيبة كعادته دائما . فقرأ التوراة ، والانجيل ، وتاريخ الصين ، وبعض
القصص ، وبدا ان يقرأ ايضا الكتب لينة ولينة ، و« غرفة الجن » .
وفيا هو في ذلك ، اذا برميله « ليوواتفين » يزوره ويتفق معه
على تصحيح قصة ضحلة تقع في اربعة اجزاء ، ثم يكتب على
كتابها بفتان شديد .

وهكذا ظهرت بفضل التعاون بين « ليوواتفين » و« بلزاك »
عدة قصص منها : « وريته برياغ » L'Héritière de Briague التي
يترجم فيها الخيال بالتاريخ وقد بيعت بثلاثة فرنك ، و« جان لويس »
Jean - Louis وقد بيعت بألف ومائتي فرنك .

غير ان مستقبل « اونوريه » ظل مجهولا حتى ذلك الحين . ولذلك
تقدم صديق قديم للعائلة يدعى الدكتور « جان ب . ناكوار » J. B. Naquet
وهو عضو في الجمعية الطبية ، وعرض على « اونوريه » وظيفة
في احدى الدوائر ، قبلها مضطرا .

وكتب « اونوريه » الى اخيه « لور » يصف لها حاله ويقول :



لور بلزاك في شبابه

« الطاحوني الحفي البالي » Le Men-
soul sans souci والاستاذ سابقا في
مدرسة « البوتيكينيك » ، والدور
الدور للوومانيكين والاستاذ
« بابا الموليج دو فرانس » في ذلك الوقت .
وارسلت الى هذا الحكم
نسخة عن الرواية ، ثم ذهبت اليه
مدام بلزاك وابتهت لمعرفة حكمه
فكان قاسيا جدا : « على مؤلف
هذه الرواية المذمومة ان يصنع
الشيء ما خلا الادب » .

وهكذا قضى على بلزاك
ان يبذل زاجه الاول « وان يتذوق
مرارة الخيبة » ، ويصح له بان يجرب
« قريته حرة اخرى » ، فعاد من
« فيلباريزيس » Villaparcis حيث

كان الاجتماع الى شارع « لينجيير » ، كما سافرت اخيه « لور » الى سان
دنيس . بعد ان تم زواجهما من السيد « سورفيل » .

بما انه لم يكن شاعرا تراجميدا ، فسوف يكون قصاصا
وقد اني الامر ا هذا ما قوره بلزاك في ذلك الحين . سوف يعني
بكتابة القصص ، وسيكتب من طبعا ، وسوف يشرع بمعاينته من
الاستقلال والتحرر من القيود المضروبة حوله في ميدان التراجميدا .

وفي خريف سنة ١٨٢٠ وضع تصحيح قصته « فالتورن »
Falthurne وهي ذات صبغة لا دينية وتحمل بعض آثار من « بيرون »
Byron و« آن رادكليف » Anne Radcliffe و« ماثورين » Mathurin
و« والتر سكوت » Walter Scott وتدور حوادثها في ايطاليا .
ومن ثم عثر اللهجة والقالب مع الاحتفاظ بالروح والمبدأ ،
فلخرج « ستيني » Sténie او « الاخطاء الفلسفية » وهي قصة في
رسائل على غرار « ايلوييل الجديدة » La Nouvelle Héloïse لاروسو ،
و« حواء » او « حب ودين » « لمانتورين » التي نجد بعض آثار منها
ايضا في قصته « سيرافيتا » .

وهنا توسل بأحد اصدقائه القدماء « سرتليه » Santelet الى
التعرف بأحد الكتاب الناشئين « ليوواتفين » Le Poitevin الذي
كان يكتبه مجوالي سبع سنوات ، وكان كثيرا الاتماع بالاساط
الادبية . كان هذا الكاتب ابن احد المثليين ، وكان كالاديب

وتنفي طموحه بالاطراء والثناء على نحو قولها له : « انت زهرة موضوعة على كومة من الدماء ، انت بيضة لسرقة تحت عند الازر » وكان ذلك الطريق الوحيد للتأثير عليه في نقطة ضعفه .

غير انه عندما اقتض « مدام دوريني » الحب المتأخج في صدر « اونوريه » من خلال رسائله القرامية ، وكان لم يزل في الثالثة والعشرين ، حاولت ان تبصره في امره وان تنبهه الى جنون مشروعه بالنظر للفرق الكبير في السن بينهما ، غير ان مساعها لم يجد شيئاً ، وقد اضطرت في النهاية ان تعلن له في احدى رسائلها انها تحب غيره ، فلم يمنعه ذلك من الاستمرار في الكتابة اليها مع الانطواء على نفسه بحجب عذري مكبوت دام طويلاً .

وحدث ذات ليلة ان تقابل ومحبرته في احدى الحدائق ، فذاع نبأ المقابلة ولقط به الناس ، فاضطرت امه لاجل وقف الضجة والوقوع الى ابناذه ضيقاً الى منزل اخته « لور » في « بايو » Bayeux .

وفي « بايو » مكث على العمل المتواصل فانتج انتاجاً ادبياً غزيراً ، وكان ان سافر ذات يوم الى باريس حيث عقد عدة اتفاقات مع بعض الشرين فباع Le Centenaire و Le Vieaire des Ardenne و Clotilde وغيرها ، ثم اخذ يكتب في الصحف

وهكذا وز اسمه في عالم الادب ، وغداً قريباً من بلوغ الحياة المستقلة التي طالما يحس اليها .

واخرج في ذلك الحين مسرحيتين ، غير انها لم تثلا على المسرح فلم يلبث ان عاد الى انتاج القصص فأعطى « الجنية الاخيرة » La dernière fée وهي ذات طابع شرقي ، ثم اتبعها بقصص كثيرة شهرت اسمه .

غير ان بلواك بالوعم من كل هذا ، لم يسكن قد بلغ الشاؤ الاذي ولا المركز المالي الذي كان ينشدهما ، واقف كان جهاده حتى ذلك الحين جزءاً من جهاده الطويل الذي ظل يتابعه بمحورته المتدفقة حتى كوّن لنفسه مركزه الاذي المعروف .

محمد وهي

« ساجير ، موظفاً ، اي آلة » او حصاناً يقوم بحولاته الثلاثين او الاربعين في اليوم ، ويشرب ويأكل وينام في ساعاته المصيبة . ويسمونه حياة ، هذا الدوران الوتيب المشابه لدوران يفل الطاحون هذا العود المستمر المتناوب للاشياء ذاتها لم اجن بعد شيئاً قط من مررات الحياة ، وما زلت في المرحلة الوحيدة التي تتفتح فيها هذه الثمرات . فما حاجتي الى السعادة ومباحها حينما بلغ الستين ؟ ان الشيخ رجل تناول عداوه ، ثم جلس يتفرج على الذين يحثون ليلوا فله . اني جائع ، ولست اجد شيئاً يطفىء بهي اماذا يلزمني ؟ يلزمني لحم طيور ، لانه ليس لدي غير مطلبين اهم هما : الحب والمجد ، والى الآن لم يتحقق لي منهما شيء ، ولن يتحقق ذلك ابداً .

ولم يلبث هذا النداء الى الحب ان وجد جوابه . وكان ذلك في علاقته مع « مدام دوريني » Mme de Berny التي علقها واحبها حباً شديداً . وكانت هذه السيدة تقيم مجوار منزل بلواك في « فيلاريوس » وكان زوجها المشر في البلاط الملكي مكثف البصر تقريباً ، وكان لثامته تسعة اولاد ، كبيرهم في الرابعة والعشرين .

كانت محبوبة الاولى ، بالرغم من بروعها الثالثة والاربعين ، ذات وجه لطيف مثقف بالفتنة ، وكانت تلميحات مستهزئة برفقة ملحة ، وانفذ تأتيه ولكنسه دقيق ، وفهم صغير مدق عن نصف ابتسامة حزينة وقد ادركت التعطش المتهب للمعاطفة الذي يذيب ذلك الشاب ذا القلب المتحفر والدم الحار . فقد قال عنها : « اني لا احبها بغير القلب ، وقد احبتي » .

ولا يخفى ان النصب الاكبر من هذا الحب يعود في تفسيره الى ذلك الكهيت الذي طلقا قيد تروعه الطبيعي الى التسع بالثمان الذي حرمته ايام امه ، والذي افقده بعد فراق اخته « لور » .

وقد برت « مدام دوريني » « اونوريه » ، وراحت تشجعه

